

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)



TESIS DOCTORAL

James Johnson Sweeney: *Tastebreaker and tastemaker* : aportaciones al relato oficial del arte moderno, 1934-1975

James Johnson Sweeney: *Tastebreaker and tastemaker* : contributions to the official narration of modern art, 1934-1975 / Beatriz Cordero Martín

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Beatriz Cordero Martín

Directoras

**María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz
Miriam M. Basilio Gaztambide**

Madrid, 2017

ÍNDICE

RESUMEN	7
ABSTRACT.....	11
MEMORIA.....	15
A. Estudios previos	15
B. Objetivos de la investigación	16
C. Estructura	17
D. Metodología y materiales de trabajo	22
E. Agradecimientos	23
LISTADO DE IMÁGENES	27
ÍNDICE DE ABREVIATURAS	33
INTRODUCCIÓN A JAMES JOHNSON SWEENEY: PINCELADAS PARA UN RETRATO.....	37
Sweeney comisario: la irrupción de la exposición moderna	41
Sweeney coleccionista: entre lo privado y lo público.....	43
Sweeney crítico de arte: la independencia como criterio.....	48
I. EUROPA (O DE BROOKLYN A MANHATTAN), 1900-1934: FORMACIÓN INTELECTUAL DE JAMES JOHNSON SWEENEY	53
1. Infancia y entorno familiar	55
2. Los años de formación en Europa	58
- Albert Barnes y James Johnson Sweeney.....	63
- Últimos años en Europa	69
3. El regreso a Estados Unidos	71
II. CHICAGO, 1934-1936. EL LIBRO <i>PLASTIC REDIRECTIONS</i> Y PRIMERAS EXPOSICIONES EN THE RENAISSANCE SOCIETY	77
1. <i>Plastic Redirections in Twentieth Century Painting</i>	79
1. Principales planteamientos.....	81
- Los <i>tastebreakers</i> inician el cambio de rumbo	84

- Respecto a la pintura de Georges Seurat	85
- La influencia de Roger Fry y los fundamentos para el arte moderno.....	89
- La ruptura del canon y la nueva sensibilidad	91
1. 2. Recepción y contextualización	96
- La reseña de Erwin Panofsky	101
1. 3. <i>Plastic Redirections</i> en el contexto universitario: Sweeney en NYU.....	107
2. Las exposiciones de Sweeney en The Renaissance Society	113
2. 1. <i>Abstract Art by Four Painters of the 20th Century:</i> <i>Picasso, Gris, Braque, Léger</i>	114
- Picasso y Gris en <i>Abstract Art by Four Painters</i> :	
- Primeras valoraciones críticas de Sweeney	119
- Acerca del cubismo y la abstracción	122
- La exposición de pintura abstracta estadounidense en el Whitney Museum, el grupo AAA y las posiciones de Sweeney al respecto	128
2. 2. <i>A Selection of Works by Twentieth-Century Artists</i>	134
- El arte español en <i>Abstract Art by Four Painters</i> y su influencia en el arte realizado en Estados Unidos: primeros contactos con la obra de Joan Miró	137
2. 3. Las exposiciones de Sweeney en The Renaissance Society como antecedentes de las de Barr para el MoMA.	144
- La estructura de <i>Plastic Redirections</i> en relación al trabajo de Barr.....	144
- Analogías en el contenido de las exposiciones.....	144
2. 4. Otras exposiciones: Léger y Calder	146
- <i>Alexander Calder, Mobiles</i>	146
- Fernand Léger y la recepción de su pintura en Estados Unidos.....	150
3. El trabajo de Sweeney en The Renaissance Society en el contexto de la crítica de arte estadounidense.....	154
3. 1. El «renacimiento» en torno a 1910	154
3. 2. El antecedente de los «modelos arcaicos» de Erwin Panofsky y la conexión con John Dewey	157
3. 3. El pensamiento de Meyer Schapiro en relación a Sweeney	160
3. 4. La crítica de arte de Clement Greenberg a finales de los años treinta	166
4. A modo de conclusión sobre el trabajo de Sweeney en The Renaissance Society.....	171

III. NUEVA YORK, 1930-1960: JAMES JOHNSON SWEENEY Y LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA VANGUARDIA.....173

Primera parte: Nueva York: 1930-1947

A. SWEENEY Y EL MUSEUM OF MODERN ART (1930-1947).....	174
1. Preámbulo: los orígenes del MoMA y los primeros años	175
- Las fundadoras del museo	176
- El papel de Harvard University en la configuración del MoMA	178
- Los primeros diez años: el museo experimental.....	181
- La incorporación de Sweeney al MoMA.....	184

- La incorporación de Sweeney al MoMA.....	184
2. Primeras exposiciones de Sweeney en el MoMA.....	187
2. 1. <i>African Negro Art</i>	187
2. 2. 1941-1943: el impulso al arte más subjetivo	198
2. 2. 1. La retrospectiva de Paul Klee	198
2. 2. 2. La retrospectiva de Joan Miró	199
- <i>Las obras de la exposición</i>	199
- <i>La interpretación de Sweeney</i>	200
- <i>La teoría del Homo ludens</i>	208
- <i>Miró versus Dalí</i>	213
- <i>El reconocimiento de Miró en Estados Unidos</i>	215
- <i>Constelaciones</i>	217
- <i>Miró en Nueva York</i>	218
2. 2. 3. La exposición de Alexander Calder	223
- <i>Miró y Calder</i>	227
- <i>Three Young Rats and Other Rhymes</i>	230
3. Barr y Sweeney: ¿dos formas de entender lo moderno?	232
- La «atemporalidad» del arte moderno	232
- Canon y contracanon: las exposiciones de Sweeney en The Renaissance Society en 1934 y las de Barr para el MoMA en 1936.....	235
- La interpretación de la obra de Picasso y Miró por parte de Sweeney y de Barr: propuestas y contrapropuestas	243
- Picasso y los orígenes de la vanguardia.....	243
- Miró, ¿surrealista destacado o <i>tastebreaker</i> ?	250
4. 1941-1943: Un periodo conflictivo también en el museo.....	253
- El proyecto de alianza con el Metropolitan Museum	257
- La subasta de 1944	259
5. 1945-1947: Sweeney en la dirección del departamento de pintura y escultura	260
- El problema de la colección permanente.....	261
- La exposición <i>The Museum Collection of Painting and Sculpture</i>	266
- <i>Eleven Europeans</i>	272
6. 1945-1947: Las exposiciones de Sweeney como director de departamento: en busca de la internacionalidad	273
- Piet Mondrian	274
- Stuart Davis	275
- Marc Chagall	276
- Georgia O'Keeffe	277
- Henry Moore	278
- Alfred Stieglitz	279
7. Valoraciones del trabajo de Sweeney en el MoMA	281
- La dimisión de Sweeney	284
- Conclusiones.....	284

B. EL PAPEL DE SWEENEY EN ART OF THIS CENTURY (1942-1947)..... 289

1. Peggy Guggenheim y James Johnson Sweeney.....	290
2. Imaginando Art of This Century.....	293
3. El diseño de Frederick Kiesler y su influencia en Sweeney	299
4. James Johnson Sweeney en Art of This Century.....	311
- Art of This Century como lugar de encuentro.....	311
- Sweeney y el apoyo a los jóvenes artistas estadounidenses	314
- La eclosión de Jackson Pollock en Art of This Century.....	318
- Últimas exposiciones: 1944-1945	328
- El legado de Art of This Century.....	333
5. Conclusiones sobre el papel de Sweeney en Art of This Century	336

Segunda parte: Nueva York 1952-1960

UN NUEVO MUSEO: SWEENEY AL FRENTE DEL GUGGENHEIM340

1. Los orígenes del museo (El Guggenheim antes de Sweeney)	341
2. James Johnson Sweeney en la dirección. Primeras medidas	345
3. El nuevo edificio de Frank Lloyd Wright	350
4. Las exposiciones	361
4. 1. <i>Selections</i>	362
4. 2. <i>Younger European Painters & Younger American Painters</i>	363
- <i>Younger European Painters</i>	364
- <i>Younger American Painters</i>	369
- En defensa del arte europeo.....	374
- La gran exposición inaugural de 1959.....	376
4. 3. Sweeney y el patrocinio del arte español: 1952-1960	380
4. 3. 1. <i>Contemporary Spanish Paintings</i> , Schaeffer Galleries	380
4. 3. 2. José Guerrero	384
4. 3. 3. <i>Before Picasso, After Miró</i>	387
4. 3. 4. Sweeney y el impulso al arte catalán	394
- <i>Antoni Tàpies, líder de los jóvenes pintores</i>	395
- <i>La atmósfera (catalana) de Miró</i>	396
- <i>Antoni Gaudí: la arquitectura humanizada</i>	397
5. Política curatorial y metodología expositiva:La visión de Sweeney para el SRGM	399
- Las correlaciones visuales en las exposiciones de Sweeney en el SRGM	399
- La transformación de la colección permanente	401
6. The Guggenheim International Award	405
7. Dimisión.....	407
8. El legado de James Johnson Sweeney en el Guggenheim Museum	409

IV. HOUSTON, 1961-1968: «DE KIOTO A PARÍS». SWEENEY Y LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL MUSEUM OF FINE ARTS415

1. Breve introducción acerca del Museum of Fine Arts, Houston.....	417
2. La ampliación de Mies van der Rohe y los nuevos montajes expositivos de Sweeney... ..	418
3. John y Dominique de Menil, impulsores de la modernidad en Houston	423
3. 1. Contemporary Arts Association.....	425
3. 2. El patronazgo en la Universidad: Los de Menil en St. Thomas University y Rice University.. ..	428
3. 3. El apoyo al coleccionismo	429
4. James Johnson Sweeney y John y Dominique de Menil	429
5. Sweeney en la dirección del museo	433
- La llegada de Sweeney a Houston.....	433
- Nuevas configuraciones.....	434
6. 1961-1966: Primeras exposiciones	438
- <i>Three Spaniards: Picasso, Miró, Chillida</i>	439
- El impulso al arte no-occidental	443
- Una nueva promoción del arte europeo	445
7. 1966-1967: Últimas monográficas.....	451
- Pierre Soulages	451
- Georgia O'Keeffe	451
- Eduardo Chillida	452
- Sam Francis	456
8. Principales iniciativas de Sweeney en el Museum of Fine Arts	456
9. Sweeney abandona Houston	461
10. Conclusiones sobre el papel de Sweeney en el Museum of Fine Arts.....	463

V. A MODO DE CODA. EL TRABAJO DE SWEENEY FUERA DE ESTADOS UNIDOS, 1967- 1975: ÚLTIMAS EXPOSICIONES.....467

1. Antecedentes: la participación de Sweeney en algunas organizaciones internacionales (1947-1957)	468
2. Las exposiciones <i>Rosc</i> en Dublín, Irlanda	472
- <i>Rosc' 67</i>	475
- <i>Rosc' 71</i>	478
3. Sweeney en el Victoria National Museum, Melburne, Australia	479
4. Museo de Israel, Jerusalem	480
5. Epílogo: Sweeney y la última aventura del arte español	481

- Colaboración con la Galería Juana Mordó	481
- Últimos catálogos de Miró (1970, 1973)	482
- <i>Contemporary Spanish Artists</i> (1975)	484
CRONOLOGÍA	487
CONCLUSIONES	499
CONCLUSIONS	511
DOCUMENTOS ANEXOS.....	521
BIBLIOGRAFÍA	547
1. Escritos de James Johnson Sweeney	
- Libros y catálogos.....	547
- Artículos y poemas	552
2. Bibliografía general	558
- Libros y capítulos de libros	558
- Tesis y tesinas	570
- Catálogos de exposiciones y colecciones	571
- Hemerografía	575
- Catálogos subastas	595
- Páginas web citadas (por orden de aparición en el texto).....	596

RESUMEN

Esta tesis doctoral se concentra en el trabajo del crítico de arte, comisario y director de museo James Johnson Sweeney (1900-1986) y en su impacto en el ámbito artístico e institucional. Para ello, observa su actividad profesional en un marco cronológico amplio, estudia las reacciones de la crítica de arte respecto a las nuevas tendencias contemporáneas y repasa las políticas expositivas y adquisitivas generales de las instituciones de las que Sweeney forma parte. De esta manera, se pretende determinar el posicionamiento de Sweeney en el discurso oficial del arte moderno teniendo en cuenta los factores locales y globales en los que se circunscribe.

Los resultados de esta investigación sitúan a James Johnson Sweeney como una importante figura para el mundo del arte ya desde los años treinta. Sus primeras exposiciones en The Renaissance Society de Chicago en 1934 anuncian una visión original a la vez que un conocimiento profundo del arte moderno. Las semejanzas descubiertas entre el trabajo realizado por Sweeney en Chicago (que incluye la publicación de un esclarecedor estudio sobre los movimientos de vanguardia, *Plastic Redirections in 20th Century Painting*) con las posteriores propuestas de Alfred H. Barr, Jr. (1902-1981), primer director del Museum of Modern Art, ofrecen nuevos matices a la lectura de la creación de la narrativa del arte moderno y demuestran que los planteamientos de Sweeney se inscriben dentro del discurso oficial desde los inicios de su actividad.

Dentro de este discurso elaborado por Sweeney, esta tesis doctoral se concentra en destacar dos rasgos fundamentales y relacionados entre sí: una predilección por el arte más actual e innovador, que le lleva a interesarse por el arte contemporáneo, y un profundo interés por las tradiciones artísticas que conceden prioridad a cuestiones expresivas y subjetivas. Respecto a esta última preferencia, Sweeney lleva a cabo una importante reivindicación del arte de algunas culturas no-occidentales como el arte tribal africano, el de las culturas del Pacífico o expresiones artísticas prehispánicas. En este sentido, Sweeney realiza una labor fundamental para la legitimación de expresiones culturales que habían sido excluidas de la historia del arte universal hasta ese momento. Exposiciones como *African Negro Art* (Museum of Modern Art, 1935) o *The Olmec Tradition* (Museum of Fine Arts, Houston, 1963) representan verdaderos hitos en la historia de la museografía. Por otra parte, y a propósito de la presencia del arte tribal africano en un museo de arte moderno nos llevar a reflexionar en torno a la

compleja tarea de definir, acotar y delimitar el arte moderno en los años treinta, otro de los temas a los que esta tesis pretende contribuir.

Este doble interés de Sweeney (de una parte, el arte situado en la periferia del discurso hegemónico y por otra, el que rescata la tradición romántica), conduce a Sweeney hacia el arte español contemporáneo. En él Sweeney encuentra, a su vez, encuentra dos características que considera muy destacables: por un lado, un talante peculiar e idiosincrático que ofrece una alternativa al arte propio del racionalismo francés y por otro, una valiosa conexión con tradiciones locales. En el caso de Joan Miró (1893-1983) será la influencia del arte Románico catalán en su obra, en el de Pablo Picasso (1881-1973), su mirada hacia la estatuaría de los pueblos Íberos, y en el trabajo de Eduardo Chillida (1924-2002), Sweeney encontrará una importante relación con la antigua forja en hierro fundido de los romanos.

Esta tesis demuestra que Sweeney elabora una peculiar genealogía del arte moderno y en ella otorga un lugar primordial al arte español, y dentro de este, a Joan Miró. Independiente, expresiva, enraizada en la tradición y con una extraordinaria conexión con los materiales, para Sweeney la escuela española simboliza, como ninguna otra, la total emancipación con el arte del siglo XIX. Esta valoración del maestro catalán como epicentro indiscutible de la eclosión del arte moderno español se opone al discurso oficial propuesto por Alfred Barr, que por el contrario presenta la obra de Pablo Picasso como verdadero motor impulsor del arte moderno en un ámbito internacional. Si bien ambos disienten en esta valoración, las posturas de Sweeney y Barr se entrelazan a lo largo de la trayectoria de ambos de manera que en ocasiones divergen y en otras convergen e incluso se complementan.

El trabajo de Sweeney tiene varias vertientes que se complementan. Cultiva la crítica de arte, la gestión cultural, el coleccionismo, el comisariado, la educación y la teoría del arte de manera simultánea, de manera que su trabajo en una u otra faceta debe considerarse en relación con las otras. Al mismo tiempo, esta versatilidad tiene lugar en distintos ámbitos ya que combina su actividad en grandes proyectos institucionales, como pudieran ser la dirección del Museum of Modern Art (1945-47), la presidencia de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (1957-63), o el comisariado del Pabellón estadounidense de la bienal de Venecia (1964), con su participación en empresas que de una u otra manera ofrecen una alternativa al espacio oficial, como su igualmente significativa colaboración en la galería Art of This Century (1942-47), o la exposición *Rosc* (1967-71), que desde un lugar en

principio periférico como Dublín, confronta el arte moderno internacional con el de las antiguas tradiciones celtas. Por esta razón, debemos considerar que Sweeney hace indudables aportaciones a la institucionalización del arte moderno también en un contexto externo a las corrientes principales.

En la más pura tradición romántica, Sweeney defiende de manera firme la subjetividad de su discurso, ya sea en sus frecuentes participaciones en certámenes artísticos, sus exposiciones, o su práctica como crítico de arte. Concretamente, en estas dos últimas facetas Sweeney se distingue por establecer un línea de pensamiento abierta y permeable que se aleja de las clasificaciones frecuentes en la crítica de arte de la época. Sweeney considera la crítica como un género literario en sí mismo, y por ello obligado a contribuir a la disciplina con aportaciones concretas y en ningún caso permitirse la interferencia en el trabajo de los artistas, una práctica ejercida por la mayoría de sus coetáneos. De igual manera, Sweeney rechaza las exposiciones colectivas que buscan establecer analogías entre artistas contemporáneos entre sí. Por el contrario, tanto las exposiciones de Sweeney, como sus escritos (ya sean de carácter más académico o en el ámbito de la divulgación) buscan, bien destacar los principales logros de un artista determinado a través de exposiciones retrospectivas, bien entablar conexiones entre artistas de distintas generaciones, como es el caso de *Before Picasso, After Miró*, (Solomon R. Guggenheim Museum, 1960) o *Three Spaniards: Picasso, Miró, Chillida* (Museum of Fine Arts Houston, 1961).

Durante la década de los cuarenta, Sweeney forma un núcleo de acción muy importante junto a Alfred Barr y James Thrall Soby (1906-1979) en el Museum of Modern Art. Los tres comisarios comparten responsabilidades en la dirección del museo durante este periodo y prestan su apoyo a los artistas europeos emigrados a consecuencia de la II Guerra Mundial, tanto desde el museo como desde la galería de Peggy Guggenheim, Art of This Century, donde ejercen una considerable influencia, especialmente Sweeney que desempeña un papel fundamental en el patrocinio de la obra de Jackson Pollock (1912-1956).

En el museo Sweeney contribuye a audaces modificaciones en la política interna de los departamentos, que luchan por conseguir un mayor poder ejecutivo a los directores de departamento en detrimento del ejercido por el patronato. Exceptuando la dedicada al arte africano, la totalidad de las exposiciones comisariadas por Sweeney en el MoMA son individuales, lo que debe entenderse como una apuesta por la independencia del arte moderno

y su desinterés por la clasificación del arte en escuelas. Sus apuestas: Paul Klee (1879-1940), Joan Miró, Alexander Calder (1898-1976), Alfred Stieglitz (1864-1946), Georgia O'Keeffe (1887-1986), etc. le sitúan en un área de actuación en torno a los matices más líricos, poéticos y sugestivos del arte moderno. Ninguno de los artistas expuestos por Sweeney en el Museum of Modern Art había alcanzado aún una posición predominante, sin embargo, su presencia en el museo neoyorquino es determinante para ello.

La presente tesis también profundiza en el trabajo desarrollado por Sweeney en la dirección del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York y expone las numerosas contribuciones de Sweeney a la escena artística de los años cincuenta, especialmente a lo que concierne a las relaciones de Estados Unidos con el arte europeo. Además, analiza como gracias a Sweeney el antiguo Museum of Non Objective Painting se transforma en un nuevo epítome de modernidad (en contenido y continente, pues en 1959 estrena emplazamiento con el edificio de Frank Lloyd Wright). Es en este auténtico museo de arte moderno donde Sweeney desarrolla avanzados sistemas de instalación y diseño, algunos de los cuales están inspirados en el trabajo de Frederick Kiesler (1890-1965) para Art of This Century.

En definitiva, creemos que esta tesis presenta información novedosa en el campo de la historiografía, la historia de la museología, el coleccionismo, la recepción del arte español en Estados Unidos, el montaje de exposiciones, la historia intelectual de Estados Unidos y el intercambio cultural transatlántico, ofrece una visión matizada de la historia de las vanguardias y descubre a James Johnson Sweeney como uno de los principales artífices del relato oficial del arte moderno en la historia del arte occidental.

ABSTRACT

This doctoral thesis focuses on the work of art critic, curator, and museum director James Johnson Sweeney (1900-1986), and the impact of his work on the artistic and institutional domains of influence. With that purpose, this thesis considers his professional activity in a broad chronological framework, studies the responses of art criticism to the new contemporary tendencies, and reviews the general exhibition and acquisition policies of the institutions which Sweeney worked. In this way, it tries to determine Sweeney's place in the official discourse of modern art, taking into account the local and global environment in which his career transpired.

The results of this research establish James Johnson Sweeney as an essential figure in the art world as early as the 1930s. His first exhibitions at The Renaissance Society of Chicago in 1934 heralded his in-depth understanding as well as his original interpretation of avant-garde art. The similarities discovered between Sweeney's work in Chicago (including the publication of a comprehensive study of avant-garde movements, *Plastic Redirection in 20th Century Painting*) and the subsequent projects of Alfred H. Barr, Jr. (1902-1981), first director of the Museum of Modern Art, offer a new perspective on the established modern art narrative.

This doctoral thesis highlights two fundamental traits in Sweeney's work: a predilection for the most innovative and contemporary art, and his deep interest in artistic traditions that emphasize expressivity and subjectivity. Regarding the latter, Sweeney makes a fundamental vindication of the aesthetic and spiritual value of the art of some non-Western cultures such as African tribal art, that of Pacific cultures, or pre-Hispanic artistic expressions. In this way, Sweeney legitimizes cultural expressions that had been excluded from the universal art history narrative until then. Exhibitions such as *African Negro Art* (Museum of Modern Art, 1935) or *The Olmec Tradition* (Museum of Fine Arts, Houston, 1963) represent true milestones in the history of museography. In this sense, this thesis aims to contribute to a better understanding of the complex process by which modern art was defined and delineated in the thirties.

Sweeney's dual interest (on one hand, art located on the periphery of the hegemonic discourse and on the other, the romantic tradition), leads him to contemporary Spanish art. Here, Sweeney finds two remarkable characteristics: a peculiar and idiosyncratic disposition

that offers an alternative to the art of French rationalism as well as a significant connection to deeply rooted, local traditions. In the case of Joan Miró (1893-1983) this connection lies in the influence of Catalan Romanesque art in his work. Pablo Picasso (1881-1973) also reclaims local art of the past when he discovers Iberian statuary, a great influence during the first decade of the 20th century. As for Eduardo Chillida (1924-2002), the important relationship between his oeuvre and the ancient cast iron forges of the Romans was attractive to Sweeney.

This thesis also demonstrates that Sweeney proposes a peculiar genealogy of modern art, conferring a central place upon Spanish art. For Sweeney, the independent, expressive Spanish school with its traditional roots and extraordinary connection with materials, symbolizes the total emancipation from 19th century art like no other. Sweeney places Joan Miró as the undisputed epicenter of modern Spanish art questioning the official narrative proposed by Alfred Barr, who presents the work of Pablo Picasso as the real driving force of modern art in the international arena. Although Sweeney and Barr dissent in this assessment, their interpretations are intertwined in such a way that they diverge at times and converge at others, even complementing one another occasionally.

Sweeney works simultaneously in art criticism, cultural management, collecting, curating, education, and art theory. Each aspect of his professional activity must be considered in relation to the others. At the same time, his versatility allows him to combine his activity in major institutional projects, - such as the direction of the Museum of Modern Art (1945-47), the International Association of Art Critics (1957-63), or the Venice Biennale (1964) - with participation in alternative - for instance the gallery Art of This Century (1942-47), or the *Rosc* exhibitions (1967-71), which from a peripheral place like Dublin, compares modern international art with that of the ancient Celtic traditions. For this reason, this thesis also considers Sweeney's contributions to modern art from outside official institutions.

In the purest romantic tradition, Sweeney firmly defends the subjectivity implicit in his work, whether in his frequent participation in artistic awards, his selections for exhibitions, or his practice as an art critic. Specifically in these last two areas, Sweeney establishes an open and permeable line of thought that moves away from mainstream classifications, so frequent in art criticism of his time. Sweeney considers criticism as a literary genre itself, and for that reason feels obliged to bolster the discipline with concrete contributions. Therefore, in no case does he allow himself to interfere in artists' decisions, a common practice among his peers. Likewise, Sweeney rejects group exhibitions that seek to establish analogies between

contemporary artists. On the contrary, Sweeney's exhibitions as well as his writing (whether of a more academic nature or written for the general public) seek to highlight the main achievements of a particular artist through retrospective exhibitions or to establish connections between artists of different generations, as it is the case of *Before Picasso, After Miró*, (Solomon R. Guggenheim Museum, 1960) or *Three Spaniards: Picasso, Miró, Chillida* (Museum of Fine Arts Houston, 1961).

During the mid 1940s, Sweeney shares responsibilities in the direction in the Museum of Modern Art with Alfred Barr and James Thrall Soby (1906-1979). The three curators offer support to émigré European artists as a result of World War II, both at the Museum of Modern Art and at Peggy Guggenheim's gallery, Art of This Century. At the gallery, Sweeney held considerable influence, and plays a fundamental role in championing the work of Jackson Pollock (1912-1956).

At the museum, Sweeney carries out audacious modifications to the internal organization of the departments defending greater executive power for the department directors, in detriment of that exercised by the Board. All the exhibitions curated by Sweeney in the MoMA except the one dedicated to African art, are individual shows, which should be understood as part of his commitment to the independence of modern art and his disinterest in the classification of art in art movements. His retrospectives of Paul Klee (1879-1940), Joan Miró, Alexander Calder (1898-1976), Alfred Stieglitz (1864-1946), Georgia O'Keeffe (1887-1986), etc. place him on the most lyrical, poetic, and suggestive side of modern art. For each of these artists who were yet to reach predominant positions, their presence in the New York museum played a decisive role.

The present thesis also delves into the work carried out by Sweeney in the direction of the Solomon R. Guggenheim Museum in New York, and exposes Sweeney's numerous contributions to the artistic scene of the 1950s, especially with regard to US relations with European art. In addition, it analyzes how thanks to Sweeney the old Museum of Non Objective Painting transforms into a new epitome of modernity (in its holdings and architecture). It is in this genuine museum of modern art that Sweeney develops advanced systems of exhibition installation and design, some of which are inspired by the work Frederick Kiesler (1890-1965) had previously created for Art of This Century.

In conclusion, we believe that this thesis presents original information in the fields of historiography, museum studies, art collecting, the reception of Spanish art in the United States, exhibition design, the intellectual history of the United States, and the cultural Transatlantic exchange. It also offers a nuanced view of the history of avant-garde art and discovers James Johnson Sweeney as one of the main artificers of the official narrative of modern art in the history of Western art.

MEMORIA

A. Estudios previos

Esta tesis doctoral está dedicada al trabajo de James Johnson Sweeney (1900-1986), una figura pródigamente mencionada en publicaciones dedicadas al Expresionismo abstracto, pero cuya labor como crítico, teórico, gestor cultural y director de museo aún no había sido estudiada en profundidad.

En años recientes varias iniciativas demuestran que existe un creciente interés en el papel desempeñado por James Johnson Sweeney en el desarrollo del arte moderno. En el año 2014 la galería Dominique Lévy de Nueva York celebraba una exposición bajo el título *Soulages in America* en la que reflexiona sobre la relación del pintor francés Pierre Soulages y James Johnson Sweeney. El hijo de este último, Seán Sweeney, escribe sobre la amistad entre ambas familias en el catálogo, aunque el verdadero homenaje a esta importante figura para el patrocinio de la obra de Soulages consiste, sin embargo, en disponer los cuadros colgados del techo y alejados de la pared, tal y como los instalara Sweeney para la primera retrospectiva del artista en Estados Unidos en 1966.

Con una mayor trascendencia, la exposición del Guggenheim Museum titulada *Art of Another Time: International Abstraction and the Guggenheim, 1949-1960* (del 8 de junio al 12 de septiembre de 2012), revisa los primeros años del funcionamiento de la institución y presta especial homenaje a la labor llevada a cabo por Sweeney en la dirección del museo.

En cuanto a los estudios académicos, en 2010 la historiadora del arte y religión Marcia Brennan (Rice University) publica *Curatorial Consciousness. Mysticism and the Modern Museum*, un trabajo acerca de los componentes espirituales de ciertos proyectos de Sweeney durante los últimos años de su carrera, transcurrida en el Museum of Fine Arts de Houston. Cinco años antes se habían celebrado unas conferencias en torno al trabajo de Sweeney en la Pollock-Krasner House & Study Center en colaboración con la Stony Brook University (Long Island, Nueva York) bajo la iniciativa del crítico de arte irlandés Ciarán Bennet, que ha estudiado a Sweeney, sobre todo, en su faceta de presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

Sin embargo, la primera reflexión académica sobre el trabajo de James Johnson Sweeney es un iniciativa de Tony Beauchamp, quien en 1983 presentó una tesina para la University of Texas at Austin con el título de *James Johnson Sweeney and the Museum of Fine Arts, Houston: 1961-1967*.

Esta tesis doctoral recoge las importantes aportaciones obtenidas de estos trabajos y plantea nuevos objetivos:

B. Objetivos de la investigación

Generales

- Establecer una visión integral de la muy extensa actividad profesional de James Johnson Sweeney aportando un contexto histórico y geográfico en el que valorar comparativamente dicho trabajo.
- Evaluar desde la perspectiva actual el surgimiento y evolución de la crítica y el coleccionismo de arte moderno en Estados Unidos durante el periodo a estudiar (1934-1975), prestando una especial atención a la fundación y evolución de aquellos museos, galerías y empresas culturales en las que Sweeney colabora.

Específicos

- Reflexionar acerca de las posibles contribuciones de Sweeney al estudio del arte moderno, tanto desde el punto de vista de la crítica e historia del arte como en el campo del diseño de exposiciones, recepción, divulgación de las obras de arte, patrocinio y promoción de artistas contemporáneos.
- Contextualizar esta visión identificando en la medida de lo posible sus posibles carencias desde la óptica actual.
- Abrir nuevas líneas de investigación a propósito de la figura de James Johnson Sweeney, precisando aquellos aspectos que necesitan ser ampliados o revisados por una historiografía actualizada, como es su interés por el arte no-occidental, el desarrollo de montajes expositivos acordes con los parámetros del arte moderno, y su conexión con la literatura y

con otras disciplinas, interesantes matices que hacen de Sweeney una figura meritoria en la que profundizar.

- Estimar la trascendencia de su apoyo a artistas españoles contemporáneos así como la creación de una narrativa específica sobre el arte español a través de sus exposiciones y publicaciones.

Por todo lo expuesto, iniciamos esta tesis con el objetivo de esclarecer una serie de hipótesis en torno a la figura de James Johnson Sweeney y su papel en la construcción, deconstrucción o simple ejecución del relato oficial del arte moderno en Estados Unidos. Para ello nos plantearemos las siguientes cuestiones: ¿Es Sweeney uno de los artífices de la narración hegemónica del arte moderno o debe considerarse un autor al margen de las tendencias impuestas? ¿Podría estimarse su discurso como una continuación del elaborado por Alfred Barr o es una contrapropuesta de este?. Por último, ¿Cuál es exactamente su papel en la interpretación del arte europeo por parte de la historiografía estadounidense y qué valor debemos atribuirle en el estudio y patronazgo del arte español en Estados Unidos?

C. Estructura.

La presente investigación se articula siguiendo un esquema basado en dos factores, el temporal y el espacial. Es decir, por una parte se atiende a la cronología (razón por la cual cada capítulo abarca unos años determinados) a la vez que a los lugares en los que Sweeney desempeña su trabajo en ese momento, con la peculiaridad del tercer capítulo al que en breve nos referiremos.

De esta manera, la tesis se estructura en cuatro capítulos y una coda. El primero resume la formación de Sweeney en Estados Unidos y en Europa, ya que consideramos que su educación en el campo de la Literatura es determinante para su futura interpretación de las artes visuales. Además, los años transcurridos en Cambridge, Siena y, sobre todo, París serán determinantes para, una vez de vuelta en Estados Unidos, convertirse en uno de los máximos defensores del arte producido en Europa. Tras localizar sus principales influencias formativas y explicar sus inicios en el mundo del arte, un segundo capítulo disecciona las primeras andaduras profesionales de Sweeney vinculadas a The Renaissance Society de Chicago. Dentro de este capítulo, un primer epígrafe analiza las primeras publicaciones de Sweeney cotejadas con las opiniones de algunos de sus contemporáneos como Alfred H. Barr, Jr.,

Erwin Panofsky, Meyer Schapiro o Clement Greenberg. Otros epígrafes se ocupan de analizar las primeras exposiciones de Sweeney y el lugar que ocupan en la historiografía del arte moderno.

El capítulo III está dedicado al trabajo de Sweeney en la ciudad de Nueva York desde 1930 hasta 1960. Durante estas tres décadas el trabajo de Sweeney evoluciona desde su papel como joven coleccionista que asesora las exposiciones del recién fundado Museum of Modern Art, hasta convertirse en el director del emblemático Solomon R. Guggenheim Museum y uno de los principales impulsores del Expresionismo abstracto. Asimismo, el propio contexto en el mundo del arte y de la ciudad de Nueva York sufren significativas transformaciones durante este periodo y el país que a principios de los años treinta lucha para salir de una fuerte depresión económica se convierte tras la II Guerra Mundial en la principal potencia económica, política y cultural del mundo. La transformación que vive la ciudad es tan contundente y debemos tener en cuenta que el Nueva York de los años cincuenta es un lugar con circunstancias radicalmente distintas al de finales de los años treinta, muy especialmente en el ámbito artístico. Por tanto, se ha optado por dividir este capítulo en dos partes: una correspondiente al periodo 1930 a 1947 en la que se analiza el trabajo de Sweeney en el MoMA y en la galería Art of This Century, y una segunda parte otra que corresponde al trabajo de Sweeney en el Solomon R. Guggenheim Museum entre 1952 y 1960. Respecto al breve periodo entre una y otra parte hemos incluido una cronología al final de la tesis en la que se destacan los eventos más significativos de la vida de Sweeney y que complementa las actividades que hayan podido quedar fuera de la redacción principal de esta tesis.

Por tanto, el capítulo tres se inicia con los orígenes del Museum of Modern Art, contemplando las características singulares que atañen a su fundación, sus máximos promotores, los objetivos y métodos fijados por patronato y dirección, y las posibles carencias de sus planteamientos. Continúa analizando las dinámicas entre algunas de las figuras más relevantes de su patronato y de los encargados de la dirección del museo, para centrarse en la actuación de Sweeney tanto en la dirección el departamento de pintura y escultura como en el discurso establecido a través de sus exposiciones. El estudio de la obra de Joan Miró realizado para su exposición de 1941 se estudia dentro de esta narrativa del arte moderno ofrecida por Sweeney que, como se argumenta detenidamente, en ocasiones refuerza la visión ofrecida por Alfred Barr y en otras disiente de ella.

Tras analizar el paso de Sweeney en el MoMA, pasamos a reflexionar acerca de su colaboración en la galería de Peggy Guggenheim, Art of This Century que sucede de manera simultánea. Por tanto, se ha desdoblado esta primera parte en dos apartados para analizar de forma autónoma la actuación de Sweeney en estos dos centros de muy distinta naturaleza. Uno de los temas más destacados de este apartado corresponde a las innovaciones en el terreno del diseño llevadas a cabo por el arquitecto Frederick Kiesler, dada la posterior influencia en el trabajo de Sweeney. Además, se reflexiona sobre la relación de la ciudad de Nueva York con la vanguardia europea y las facciones enfrentadas a propósito del arte local y el arte cosmopolita encarnado en los artistas emigrados a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial. Por último, observaremos el papel de Sweeney en relación al surgimiento de la Escuela de Nueva York y su contribución al arte estadounidense a través del apoyo prestado a Jackson Pollock.

La segunda parte del capítulo III indaga en la enorme transformación llevada a cabo por Sweeney en el Solomon R. Guggenheim Museum: la actualización de sus colecciones, la profesionalización de sus departamentos, la instauración de nuevas políticas administrativas y la imposición de un nuevo diseño de sus galerías, por entonces dramáticamente innovador pero que pronto encarna la quintaesencia del museo moderno. Asimismo, se observa detenidamente la compleja relación entre el director del museo con Frank Lloyd Wright, el arquitecto encargado de construir el nuevo edificio Guggenheim cuyas ideas para el diseño del interior del museo colisionan con las del director.

Durante la dirección del Guggenheim Sweeney estimula intensamente tanto el coleccionismo como el estudio del arte español en Estados Unidos, promocionando la obra de artistas españoles dentro y fuera del museo. Su labor como principal promotor de artistas españoles en el extranjero culmina con la exposición *Before Picasso, After Miró* (1960). Analizamos con detenimiento esta muestra sin olvidar otras iniciativas de este periodo como la publicación de un libro dedicado a Joan Miró (*The Miró Atmosphere*, 1959), la monografía sobre la obra de Antoni Gaudí (junto a Josep Lluís Sert, 1960), su participación en la exposición *Contemporary Spanish Painters* en las Schaeffer Galleries (1953) o el apoyo que de manera personal Sweeney presta al pintor José Guerrero (1914-1991).

El cuarto capítulo de esta investigación se emplea en el análisis del periodo en el que James Johnson Sweeney dirige el Museum of Fine Arts de Houston. A una breve introducción sobre

la singularidad de esta institución sigue una reflexión sobre el trabajo de Sweeney en el museo, teniendo en cuenta principalmente sus objetivos y motivaciones así como las dificultades a las que el director se enfrenta en la ciudad de Houston. Se analizan las iniciativas de las que se sirve Sweeney para dotar al museo de una mayor notoriedad y prestigio internacional. Vemos con detenimiento su apoyo al arte europeo, a los artistas jóvenes locales y a las culturas prehispánicas y del Pacífico. Respecto al arte español, Sweeney coordina dos grandes exposiciones en el museo, una dedicada a Picasso, Miró y Chillida (*Three Spaniards*, 1962), con la que insiste en la estela de estos grandes maestros en los artistas más jóvenes y una retrospectiva dedicada a Eduardo Chillida que en ese momento (1966), constituye el proyecto más significativos del escultor vasco fuera de Europa.

A modo de coda, las últimas páginas de esta tesis se dedican a analizar el trabajo de Sweeney fuera de Estados Unidos entre los años 1967 y 1975. Durante toda su carrera Sweeney desarrolla una intensa actividad en el extranjero a través de su trabajo como presidente de la Asociación internacional de críticos de arte y su participación en las bienales de Venecia y São Paulo, entre otras responsabilidades, pero durante este periodo colabora de manera directa con instituciones extranjeras, como el Museo de Israel en Jerusalén o la Victoria National Museum en Melbourne. En 1967 Sweeney funda la bienal internacional de arte *Rosc* en Dublín junto al arquitecto Michael Scott, un proyecto muy original y ambicioso que impulsa en arte moderno en Irlanda y se convierte en el proyecto cultural más influyente del país en todo el siglo xx. Por último, examinaremos la última exposición comisariada por Sweeney *Contemporary Spanish Painters* (1975), dedicada al arte español más actual. Concebida desde un organismo internacional, la International Exhibitions Foundation, para la promoción del arte extranjero en Estados Unidos, esta muestra insiste, como ya hiciera la del Guggenheim en 1960, en el valor de la obra de Joan Miró y su significativo lugar en la historia del arte español, así como en la generaciones más jóvenes que forman parte de su estela.

Cada capítulo está precedido por una breve introducción y una pequeña conclusión al final, que reflexiona sobre los puntos más relevantes de lo expuesto. Asimismo, en los primeros epígrafes de cada capítulo se concretan las circunstancias o peculiaridades más destacadas de la institución que corresponda, junto a unas líneas acerca de los artífices más relevantes asociados a ella (arquitectos, coleccionistas, críticos de arte, miembros de los patronatos, comisarios, directores de museo, etc). Este esquema permite calibrar las posibles

contribuciones de Sweeney de una manera más rigurosa, cotejando su trabajo con el de sus coetáneos y analizando las circunstancias sociales, económicas y políticas que circunscriben el periodo. Respecto al propio trabajo de Sweeney, a lo largo del capítulo se procura ofrecer una visión integral de todos sus proyectos, de manera que las exposiciones que dirige se analizan en paralelo a las reflexiones ofrecidas en sus pródigos escritos en revistas especializadas o catálogos. En definitiva, se ha trabajado con el objetivo de proporcionar una visión detallada y completa que permita estudiar a Sweeney dentro de la trama que sustenta el arte moderno en Estados Unidos.

Al final de cada capítulo se han incluido imágenes seleccionadas con el específico propósito de aportar información complementaria. Con ellas no se trata de ilustrar visualmente el texto con imágenes de la época sino de sacar a la luz información inédita, como es por ejemplo el caso de la colección personal de Sweeney (hoy dispersa en museos y colecciones privadas de todo el mundo) o imágenes de algunos de sus montajes expositivos. Las imágenes se acompañan de un breve pie de foto en el que únicamente se indica la inicial y el primer apellido del autor, título de la obra o descripción de la imagen, la fecha de creación o del evento y el/la autor/a de la fotografía en caso de conocerse. Se ha considerado que la aportación de más datos únicamente entorpecería la lectura de un texto ya de por sí extenso.

Siguiendo el mismo criterio hemos seleccionado algunos documentos encontrados en archivos estadounidenses y españoles que aportan datos inéditos y que respaldan las ideas expuestas en esta tesis. Se han priorizado documentos originales que no hayan sido publicados anteriormente, razón por la cual no aparecen ejemplos de correspondencia entre Sweeney y Joan Miró o Eduardo Chillida, por ejemplo. La correspondencia incluida en un apartado anexo al final de la tesis se ha ordenado cronológicamente para evidenciar las distintas conexiones de Sweeney con artistas y galeristas de manera simultánea, aunque para facilitar su lectura crítica, se han realizado llamadas en el texto.

Debido a los temas tratados esta investigación, prácticamente la totalidad de la bibliografía manejada, así como la mayoría de los documentos de archivo, está originalmente en lengua inglesa. Los textos y declaraciones que se han considerado relevantes se han incluido como citas en su idioma original en notas a pie de página para que el lector pueda, si así lo considera, acudir al texto original. Sin embargo, en aras de una mayor coherencia y facilidad de lectura todas las citas se han incorporado al texto en castellano, salvo en los apartados de

la tesis escritos en inglés (*abstract* y *conclusion*). Esta adición supone un incremento considerable al número de notas de pie de página de cada capítulo, pero se ha considerado que dada la naturaleza de esta tesis y su carácter internacional el texto original debía ser incluido.

Finalmente, debemos señalar que la totalidad de los textos en inglés ha sido traducidas por la autora, excepto cuando existía una edición en español a la cual la autora haya tenido acceso.

D. Metodología y fuentes

Esta tesis doctoral se ha realizado durante tres cursos académicos: el primero (2014/15) se emplea en labores de investigación llevadas a cabo en Nueva York, donde la autora residía desde 2004. Allí se lleva a cabo una exhaustiva investigación en los archivos de museos e instituciones culturales siendo los más relevantes los archivos de la Fundación Guggenheim, los del Museum of Modern Art y los Archives of American Art de la Smithsonian Institution. Durante el segundo curso, transcurrido ya en Madrid, la autora realiza una estancia de tres meses de nuevo en la ciudad de Nueva York bajo la supervisión de la Dra. Miriam Basilio de New York University. El tercer curso, transcurrido enteramente en Madrid ha estado destinado a la redacción de la tesis.

Con el fin de llevar a cabo los objetivos propuestos en esta investigación, se ha recurrido a una bibliografía de carácter general sobre el periodo de estudio para ofrecer un marco amplio en el cual situar nuestro contexto. Paralelamente se ha utilizado bibliografía específica sobre temas o figuras destacadas en esta tesis, incluyendo artículos publicados en prensa o revistas especializadas. Asimismo, se ha llevado a cabo un exhaustivo trabajo con las fuentes directas en archivos estadounidenses y españoles.

En este trabajo de archivo se ha tenido en consideración fuentes documentales (correspondencia, invitaciones, programas, etc.) y hemerográficas (críticas a exposiciones, reseñas de libros, artículos de opinión, etc.) que han aportado importante información acerca de la participación de Sweeney en eventos y conferencias, la recepción de exposiciones por parte de la crítica, la concesión de premios, etc. Todo ello ha contribuido a una mejor comprensión de la relación de Sweeney con otras figuras destacadas de la época, especialmente artistas y otros directores de museo. Además, nos hemos servido de fuentes sonoras y audiovisuales disponibles en algunos archivos o en la red. Grabaciones de

entrevistas, conferencias y mesas redondas, han sido fundamentales para completar información respecto a la actividad profesional de Sweeney.

Otras fuentes indispensables para esta investigación han sido los catálogos razonados y los catálogos de subastas que nos han permitido identificar la procedencia, fechas y títulos de las obras, así como descubrir a algunos de sus propietarios (como es el caso del propio Sweeney, cuya faceta de coleccionista no había sido estudiada previamente).

Por último, este trabajo con las fuentes escritas y audiovisuales ha sido complementado con algunas entrevistas llevadas a cabo por la autora. Se ha considerado importante el contar con el testimonio directo de algunas personas que tuvieron un trato profesional con Sweeney, como es el caso de la crítica e historiadora del arte Dore Ashton (1928-2017) y el comisario e historiador del arte Peter Selz (n. 1919). También se ha entrevistado a Lorraine Stuart, directora de los archivos del Museum of Fine Arts de Houston, por su conocimiento de estos fondos y de la institución a la cual dedicamos un capítulo en esta tesis.

La autora ha intentado contactar con algunos miembros de la familia Sweeney aunque a fecha de conclusión de esta tesis aún no se ha recibido respuesta.

E. Agradecimientos

El origen de esta tesis surge de un reencuentro con la Dra. María Dolores Jiménez-Blanco en la ciudad de Nueva York. De lo que iba a ser una breve conversación en un café surgió una tesis doctoral que posiblemente empezó a labrarse esa misma tarde debido al contagioso entusiasmo por James Johnson Sweeney de la profesora Jiménez-Blanco. Le estoy profundamente agradecida por regalarme un tema tan apasionante y por su implicación en este proyecto, que ha trascendido con creces su responsabilidad profesional. Creo con toda sinceridad que la capacidad de trabajo, la paciencia y la generosidad de la Dra. Jiménez-Blanco simplemente no tienen fin.

La colaboración de la Dra. Miriam M. Basilio Gaztambide, profesora en New York University y codirectora en esta tesis, ha sido determinante para los temas relativos a la museografía estadounidense y la recepción del arte español en Estados Unidos. Su extenso conocimiento de las fuentes, archivos y bibliografía especializada ha contribuido a un mayor

rigor documental de esta tesis y le estoy muy agradecida por su estimulante participación en este proyecto.

La consulta en archivos y bibliotecas ha sido fundamental en la elaboración de esta tesis y quisiera dar las gracias a todas las instituciones que me han permitido la consulta de sus fondos. Gracias a Sarah Haug y Jillian Suarez del Guggenheim Museum Library and Archives de Nueva York, por su paciencia infinita y por dejarme ocupar un lugar en su minúscula oficina durante semanas enteras. Mi agradecimiento también a todo el personal del Museum of Modern Art Archives y a Joy Goodwin, que me recibió (una y otra vez) en los Archives of American Art.

Gracias a Helen Harrison, Directora de Pollock-Krasner House and Study Center y profesora de historia del arte en Stony Brook University (Nueva York) por facilitarme las grabaciones de las conferencias del symposium sobre Sweeney de 2005; también a Michelle McCarthy de la Tamiment Library & Robert F. Wagner Labor Archives, de New York University por su amabilidad y colaboración; al archivo de la biblioteca pública de Chicago y a los encargados de la Reading Room de la Pierpont Morgan Library de Nueva York. También me gustaría agradecer la generosa colaboración de Núria Solé Bardalet del Archivo de la Fundació Tàpies, de Francisco Baena Díaz y Pablo Ruiz Luque del Centro José Guerrero.

Para la consulta de bibliografía especializada estoy especialmente agradecida a los fondos de la Frick Art Reference Library (The Frick Collection, Nueva York), que me han facilitado la consulta a centenares de catálogos, revistas y publicaciones a menudo descatalogadas o de pequeña tirada, a la Biblioteca del Brooklyn Museum en Nueva York así como del Museo Reina Sofía y de la Universidad Complutense de Madrid.

Quisiera dar las gracias a aquellos investigadores que accedieron a compartir su trabajo y tomarse la molestia de enviarme sus investigaciones. Muchas gracias a Robert Lubar (NYU), Ciarán Bennet (AICA), Raymund Ryan (Carnegie Museum of Art) e Inés Vallejo (Fundación March) por su generosidad y su tiempo.

Durante el periodo de escritura de esta tesis en Madrid viví una experiencia especialmente inspiradora a través del Seminario permanente de doctorado coordinado por los propios estudiantes de la UCM. A todos mis compañeros de *Lecturas Comunes* gracias por

seleccionar, comentar y discutir tantos textos interesantes. Le debo mucho a nuestras sesiones y a todos vosotros.

Un agradecimiento muy especial a mis queridas amigas: a Ana Trujillo Dennis, gracias por tu aliento constante y tus consejos durante la elaboración de esta tesis, así como por ocuparte de realizar mi matrícula de doctorado mientras yo estaba fuera. Gracias de todo corazón a Concha Calvo Salanova por su interés y por su inestimable asistencia en cuestiones de estilo. Gracias también a los sabios consejos de María Rosón Villena y a las referencias bibliográficas de Eduardo Vivanco Antolín.

Y, por supuesto, gracias también a mi familia, sin cuyo cariño y apoyo no hubiera podido realizar esta tesis.

LISTADO DE IMÁGENES

INTRODUCCIÓN

01. James Johnson Sweeney en una imagen de 1960 publicada en la revista *Vogue*.
02. P. Mondrian, *Composición con línea doble y amarillo*, 1935, Col. J. J. Sweeney.
03. Mondrian, *Composición en cuadrado con esquina roja*, 1938, Col. J. J. Sweeney.
04. A. Calder, *Objeto con discos rojos*, expuesto en *A Selection of Works by Twentieth Century Artist* (The Renaissance Society, 1934).
05. A. Burri, *Hierro*, 1958, regalo de Navidad del artista a los Sweeney, Col. J. J. Sweeney.
06. A. Burri, «Burris en miniatura», expuestos en el SRGM en 2015/16. Col. J. J. Sweeney.
07. J. Miró, *Ella y él*, 1925, Col. J. J. Sweeney.
08. J. Miró, *Mujer en la noche*, 18 de abril de 1945, Col. J. J. Sweeney.
09. J. Miró, *Mujer sentada*, 1932. Col. J. J. Sweeney.
10. J. Miró, regalo de aniversario a James y Laura Sweeney, 1952, Col. J. J. Sweeney.
11. J. Miró, *Joan Miró por J. J. Sweeney*, litografía de 1974. Col. J. J. Sweeney.
12. J. Miró, *Composición*, 1977, dedicada a Sweeney. Col. J. J. Sweeney.
13. J. Miró: dedicatoria en el reverso de la litografía que regala a los Sweeney.
14. M. Hernández Mompó, *Nos movemos*, 1969, Col. J. J. Sweeney.
15. A. Gaudí, *Banco*, s/f., Col. J. J. Sweeney.

I. EUROPA (O DE BROOKLYN A MANHATTAN), 1900-1934: FORMACIÓN INTELECTUAL DE JAMES JOHNSON SWEENEY

16. F. Léger, *Personaje con pantalón azul*, c. 1930, acuarela dedicada a Ann Sweeney: «Fernand Léger a miss ann son ami». Col. J. J. Sweeney.
17. F. Léger, *Trajes para el ballet David Triomphant* (1937) dedicado a Ann Sweeney con motivo del Año Nuevo, Col. J. J. Sweeney.
18. Vistas del apartamento de Sweeney en Nueva York: a la dcha. en 1931 y en la izq. en la actualidad.

II. CHICAGO, 1934-1936. EL LIBRO *PLASTIC REDIRECTIONS* Y PRIMERAS EXPOSICIONES EN THE RENAISSANCE SOCIETY

19. G. Seurat, *Joven empolvándose la nariz*, 1888-90.
20. P. Picasso, *Torso masculino*, 1909, reproducida en *Plastic Redirections* (1934).
21. J. Miró, *Composición con alambre*, 1930, Collage reproducido en *Plastic Redirections* (1934).
22. P. Picasso, *Botella y vaso*, 1913, Col. J. J. Sweeney.
23. P. Picasso, *Cabeza de hombre con bombín*, 1912, Col. J. J. Sweeney.
24. P. Picasso, *Desnudo amarillo*, 1907, Col. J. J. Sweeney. 115
25. P. Picasso, *Bodegón con cabeza de yeso*, 1925, Col. J. J. Sweeney.
26. P. Picasso, *Mujer de verde*, 1943, expuesta en *Contemporary Spanish Paintings* (Schaeffer Galleries, 1953), Col. J. J. Sweeney.
27. J. Gris, *Bolsa de agua caliente y cuenco*, junio 1916, Col. J. J. Sweeney.
28. J. Gris, *Violín y periódico*, 1911-17, Col. J. J. Sweeney.
29. J. Gris, *Manzanas y limones*, 1926, Col. J. J. Sweeney.
30. J. Gris, *Copa y periódico*, 1916, Col. J. J. Sweeney.

31. J. Gris, *La botella de vino rosado*, junio 1914, expuesta en *The Heroic Years* (MFAH, 1965), Col. J. J. Sweeney.
32. P. Picasso, *Botella de Vieux Marc*, 1913, expuesta en *Abstract Art by Four Twentieth Century Painters* (The Renaissance Society, 1934).
33. J. Gris, *Jarra y copa*, 1916, expuesta en *Abstract Art by Four Twentieth Century Painters* (The Renaissance Society, 1934).
34. J. Gris, *La pipa y el libro abierto*, diciembre 1926, expuesta en *Abstract Art by Twentieth century* (The Renaissance Society, 1934).
35. Catálogo de *A Selection of Works by Twentieth Century Artist* (The Renaissance Society, 1934).
36. Entrada a la exposición *A Selection of Works by Twentieth Century Artist* (The Renaissance Society, 1934).
37. Interior de la exposición *A Selection of Works by Twentieth Century Artist*. A la izq. *Composición N. 1*, 1916, el Léger de Sweeney, a la dcha. *Composición*, el Léger de 1925 perteneciente a Solomon Guggenheim, (The Renaissance Society, 1934).
38. La exposición *A Selection of Works by Twentieth Century Artist* (The Renaissance Society, 1934).
39. F. Léger, *Composición N. 1*, 1916, expuesta en *A Selection of Works* (The Renaissance Society, 1934). Col. J. J. Sweeney.
40. J. Gris, *Tablero de ajedrez y naipes*, 1916, expuesta en *A Selection of Works by Twentieth Century Artist* (The Renaissance Society, 1934).
41. P. Picasso, *Mujer en un sillón* (también *Cabeza* o *Metamorfosis*), 1929, expuesta en *A Selection of Works* (The Renaissance Society, 1934). Col. J. J. Sweeney.
42. Vista de la exposición *Picasso* en la galería de Georges Petit, París, 1932.
43. P. Picasso, *El estudio* (1927-28), expuesta en *Abstract Art by Four Twentieth Century Painters* (The Renaissance Society, 1934).
44. A. Gorky, *Organización*, 1933.
45. W. de Kooning, *Sin título*, 1937.
46. J. Gris, *Frutero, vaso y limón*, agosto 1916, expuesta en *A Selection of Works by Twentieth Century Artist* (The Renaissance Society, 1934).
47. J. Miró, *Sobresalto*, expuesta en la bienal Internacional del Brooklyn Museum, 1926.
48. G. Braque, *El paquete de tabaco*, 1913, Collage reproducido en *Plastic Redirections* (1934) y expuesto en *Cubism and Abstract Art* (MoMA, 1936) con el título *Composición*.
49. F. Léger, *Composición*, 1925, aparecida en *Plastic Redirections* (1934), muy posiblemente de la Col. J. J. Sweeney.
50. F. Léger, *Composición N.VII*, 1925, expuesta en *Cubism and Abstract Art* (MoMA, 1936).
51. Calder con su obra *Black Frame* en su exposición de The Renaissance Society, 1935.
52. F. Léger, *El mecánico*, expuesta en *Abstract Art by Four Abstract Painters* (The Renaissance Society, 1934).
53. F. Léger, *El aviador* (1920), expuesta en *Abstract Art by Four Twentieth Century Painters* (The Renaissance Society, 1934).
54. Catálogo anunciando la celebración del primer centenario de la fundación de The Renaissance Society.

III. NUEVA YORK, 1930-1960: JAMES JOHNSON SWEENEY Y LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA VANGUARDIA

Primera parte: Nueva York: 1930-1947

55. Colección John Quinn expuesta para su subasta, 1927.

56. Edificio en el 11 Oeste de la calle 53, sede del MoMA hasta 1939.
57. Vista de una de las salas de la primera exposición del MoMA, *Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh*, 1929.
58. Figura ancestral del Sur de Camerún (frontera con Gabón), expuesta en *African Negro Art* (MoMA, 1935), Col. Laura Harden Sweeney.
59. Escultura procedente del Distrito del Río Ogove Gabón Col. Helena Rubenstein, reproducida en *Plastic Redirections*.
60. Lizo de poleo procedente de Costa de marfil incluido en *African Negro Art* (MoMA, 1935).
61. Máscara Dan de la Costa de marfil o Liberia incluida en *African Negro Art* (MoMA, 1935).
62. Entrada a las exposiciones de Dalí y Miró (MoMA, 1941).
63. J. Miró, *Composición* (1933), Col. Sweeney, reproducida en *Plastic Redirections* (1934) y expuesta en *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (MoMA, 1936).
64. J. Miró, *Una estrella acaricia el pecho de una negra*, 1938. Expuesta en *Joan Miró* (MoMA, 1941).
65. J. Miró, *Caballo de circo*, 1927, expuesta en *Joan Miró* (MoMA, 1941).
66. P. Mondrian, *Broadway Boogie- Woogie*, 1942.
67. J. Miró, *Mujer rodeada por el vuelo de un pájaro*, de la serie constelaciones, 1941
68. Yves Tanguy y Joan Miró en Nueva York, 1947.
69. A. Gorky, *Jardín en Sochi*, 1940.
70. Vista de la exposición, *Alexander Calder, Sculptures and Constructions* (MoMA, 1943). Fotografía de Soichi Sunami.
71. Vista de la exposición *Alexander Calder, Sculptures and Constructions*, 1943.
72. Yves Tanguy, J. J. Sweeney, Calder y una tercera persona sin identificar en la exposición *Alexander Calder, Sculptures and Constructions* (MoMA, 1943).
73. A. Calder, *Cello on a Spindle*, 1936, incluida en la exposición *Alexander Calder, Sculptures and Constructions* (MoMA, 1943).
74. Miró y Calder, Grand Palais de París, 1974.
75. A. Calder, Ilustración para *Three Young Rats*, 1943.
76. A. Calder, *Three Young Rats*, 1943.
77. A. Calder, *Three Young Rats*, 1943.
78. A. Calder, Ilustración para *Three Young Rats*, 1943.
79. Taller de El Bosco, *Visión de Tondal*, fines s. xv- principios del s. xvi, reproducida en *Plastic Redirections*.
80. Entrada a la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (MoMA, 1936).
81. A. Barr, diagrama aparecido en el catálogo de *Cubism and Abstract Art*.
82. P. Picasso, *Bailarina* (1907) reproducida en *Plastic Redirections* y expuesta en *Cubism and Abstract Art* (MoMA, 1936).
83. Vista de la entrada de *Cubism and Abstract Art* con *Bailarina* al fondo junto con una escultura africana (MoMA, 1936).
84. Ilustraciones de *Plastic Redirections* con la escultura de Gabón de la Col. H. Rubenstein (fig. 59) y *Bailarina* (fig. 82).
85. P. Picasso, *Cabeza de mujer*, 1909, reproducida en *Plastic Redirections* y expuesta en *Cubism and Abstract Art* (MoMA, 1936).
86. P. Picasso, *Retrato (Arlésienne)*, c. 1911-13. Obra reproducida en *Plastic Redirections* y en *Cubism and Abstract Art* (MoMA, 1936).
87. M. Duchamp, *La novia*, 1912.
88. P. Picasso, *Mujer peinándose*, 1906.
89. Escultura íbera, *Negro atacado por un león*, reproducida en *Picasso y la escultura íbera* (1941).

90. Pareja de oferentes procedente del Cerro de los Santos, siglo II A. C. Museo Arqueológico Nacional.
91. Exposición *The Museum Collection of Painting and Sculpture* (MoMA, 1945).
92. Vista de la exposición *The Museum Collection of Painting and Sculpture* (MoMA, 1945).
93. G. O'Keeffe, *Lake George Window*, 1927, expuesta en *The Museum Collection of Painting and Sculpture* (MoMA, 1945).
94. M. Chagall, *I and The Village*, 1911, expuesta en *The Museum Collection of Painting and Sculpture* (MoMA, 1945).
95. J. Miró, *Interior Holandés II*, 1928, Col. Peggy Guggenheim.
96. J. Miró, *Pintura*, 1925, Col. Peggy Guggenheim.
97. J. Miró, *Mujer sentada*, Col. Peggy Guggenheim.
98. P. Picasso, *El estudio*, 1928, Col. Peggy Guggenheim.
99. P. Picasso, *La playa*, 1937, Col. Peggy Guggenheim.
100. M. Duchamp, exposición *First Papers of Surrealism*, 1942.
101. F. Kiesler, Galería surrealista, Art of This Century, 1942-47. Foto: Berenice Abbott.
102. Vista del interior de la Julian Levy Gallery, c.1937-42. Fotografía F.M. Demarest.
103. F. Kiesler, Galería de arte abstracto, Art of This Century, 1942-47.
104. Jackson Pollock ante su *Mural*, 1943, creado para el apartamento de Peggy Guggenheim.
105. R. Motherwell, *Joven muchacha*, 1944, Col. Laura Sweeney.
106. R. Motherwell, *Personage (autoretrato)*, 1943, Col. Peggy Guggenheim.
107. J. Pollock, *Pasiphaë*, 1943.
108. J. Pollock, *Ocean Greyness*, 1953, Col. SRGM.

Segunda parte: Nueva York 1952-1960

109. Suite de Simon e Irene Guggenheim en el Hotel Plaza de Nueva York.
110. A. Modigliani, *Desnudo*, 1917. Col. inicial Solomon Guggenheim.
111. P. Bonnard, *Comedor en el jardín*, 1934-35. Col. inicial Solomon Guggenheim SRGM.
112. Construcción del SRGM, 12 de noviembre 1957, Foto: Gottscho-Schleisner, Inc.
113. P. Palazuelo, *Variaciones*, 1951, expuesta en *Younger European Painters* (SRGM, 1953).
114. P. Soulages, *20 de noviembre de 1956* (Col. SRGM).
115. Vista de la exposición *Younger American Painters* (SRGM, 1954).
116. J. J. Sweeney examina una obra de Brâncuși a propósito de la exposición (SRGM, 1955).
117. Inauguración del nuevo edificio de Frank Lloyd Wright. Foto: John Albok.
118. Vista de la exposición inaugural del SRGM, 1959.
119. Exposición inaugural (SRGM, 1959), Foto: Robert E. Mates.
120. S. Dalí, *Restos de un automóvil dando a luz a un caballo ciego que muerde un teléfono*, 1938, expuesta en *Contemporary Spanish Paintings* (Schaeffer Galleries, 1953).
121. J. Miró, *L'oiseau encerclant de l'or étincelant la pensée du poète*, 1951. Expuesto en *Contemporary Spanish Paintings* (Schaeffer Galleries, 1953).
122. L. Quintanilla, *Hambre*, 1939, para el pabellón español de la feria internacional de Nueva York en 1939. Obra expuesta en *Contemporary Spanish Paintings* (Schaeffer Galleries, 1953).
123. E. Francés, *Arrangez vous*, 1939, expuesto en *Contemporary Spanish Paintings*, (Schaeffer Galleries, 1953).
124. E. Francés, *El sueño*, 1938, Schaeffer Galleries, 1953, MCARS.
125. L. Feito, *N. 175*, 1960, Col. SRGM.
126. Manuel Rivera, *Metamorfosis* (Espejo), 1960, Col. SRGM.
127. A. Tàpies, *Gran pintura*, 1958, Col. SRGM.

128. Antonio Saura, *Adiós*, 1959, Col. SRGM.
129. E. Chillida, *Desde dentro*, 1953, Col. SRGM.
130. Martha Jackson y Antoni Tàpies (c. 1949-1953).
131. Fotografía de Gomis reproducida en *Atmósfera Miró*.
132. Joan Miró, *Pórtico*, 1958 (SRGM).
133. Interior del museo, J. Guerrero, *Signs and Portents*, 1954, y J. Miró, *Pórtico* (SRGM).
134. Recreación del interior de la Barnes Foundation (The Barnes Foundation, Filadelfia, actualmente).
135. P. Cézanne, *Hombre de brazos cruzados*, 1889, Col. SRGM.
136. J. Miró, *Paisaje*, 1927. Adquirida por Sweeney para el SRGM.
137. A. Burri, *Composición*, 1953. Adquirido por Sweeney para el SRGM.
138. Dwight Eisenhower entrega a Joan Miró el G. I. A., 1959.
139. *Las aventuras de **, Poster Festival de Venecia, 1957.

IV. HOUSTON, 1961-1968: «DE KIOTO A PARÍS». SWEENEY Y LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL MUSEUM OF FINE ARTS

140. Vista exterior del MFAH con la cabeza olmeca enfrente del Cullinan Hall. Foto: Ezra Stoller.
141. Sweeney y Mies van der Rohe en el Cullinan Hall del MFAH. Foto: Hickey and Robertson.
142. Dominique y John de Menil, circa 1967.
143. Vista de la exposición *Totem Not Taboo* (MFAH, 1959).
144. Imagen de la exposición *Three Spaniards* (MFAH 1962).
145. P. Picasso, *Desnudo bajo un pino*, 1959. Expuesta en *Three Spaniards* (MFAH, 1962).
146. J. Miró, *Azul II/III*, 1961, expuesto en *Three Spaniards* (MFAH, 1961).
147. E. Chillida, *Abesti Gogora I*, 1960-61.
148. Vista de la exposición de Alexander Calder en el MIT, Cambridge, 1951. Foto: Ezra Stoller.
149. J. Gris, *El paquete de café*, junio 1914, mostrada en *The Heroic Years* (MFAH, 1965).
150. Exposición *Pierre Soulages*, Cullinan Hall (MFAH, 1966).
151. E. Chillida, litografía dedicada a los Sweeney, 1958. Col. J. J. Sweeney.
152. E. Chillida, *Los dos negros*, 1961. Litografía donada por John y Dominique de Menil al MFAH.
153. E. Chillida, *Abesti Gogora*, 1966 en el jardín del MFAH.
154. *Sam Francis Retrospective* (MFAH, 1966).
155. L. Bontecou, Sin título, 1963 (Col. MFAH, donación John de Menil)

V. A MODO DE CODA. EL TRABAJO DE SWEENEY FUERA DE ESTADOS UNIDOS, 1967- 1975: ÚLTIMAS EXPOSICIONES

156. J. J. Sweeney en un congreso de la AICA, Italia, 1957.
157. M. Scott, Logotipo de *Rosc '67*.
158. J. Dubuffet, *Cocina de gas*, 1966, expuesto en *Rosc'67*.
159. *Libro de Durrow*, Irlanda, s.vii A. C. Expuesto en *Rosc'67*.
160. Cabeza Corleck con tres rostros, s. i A. C. Expuesta en *Rosc'67*.
161. P. Picasso, *Gran perfil*, 1963. Expuesto en *Rosc'67*.
162. J. Miró, *Sobreteixim 2*, 1972.
163. R. Canogar, *Composición N. 1*, 1975. Expuesta en *Contemporary Spanish Painters, Miró and After* (1975).

CRONOLOGIA

- 164.** Cubierta de Fernand Léger para la revista *transition*, junio 1936, primer número en el que participa Sweeney.
- 165.** Portada de la revista *transition* con portada de Joan Miró, otoño 1936.
- 166.** Portada de la revista *Plus, Orientations of contemporary architecture*, mayo 1939.
- 167.** Consejo directivo de la Graham Foundation, 1956. De izq. a dcha.: Mies van der Rohe, Josep Lluís Sert, Sigfried Giedion, William Hartmann, Daniel Catton Rich, J. J. Sweeney, John Burchard y Grace McCann Morley.
- 168.** Anuncio conferencia en University of Rhode Island.
- 169.** Anuncio de la conferencia «El gusto y los rompedores del gusto».

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

AAA: Archives of American Art, Nueva York

AAT: Arxiu Antoni Tàpies

AICA: Asociación Internacional de críticos de arte

AHB Papers: Alfred H. Barr, Jr. Papers, The Museum of Modern Art, Nueva York

AoTC: Art of This Century

AJG: Archivo José Guerrero, Granada

IVAM: I

MACBA: Museu d'Art Contemporani de Barcelona

MIT: The Massachusetts Institute of Technology

MNCARS: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

MFAH: Museum of Fine Arts, Houston

MoMA: Museum of Modern Art, Nueva York

NYU: New York University

PMPML: Pierre Matisse Papers, Morgan Library, Nueva York

SRGM: Solomon R. Guggenheim Museum

s/f: Sin fechar

s/p: Sin paginar

«Personalmente no creo en los que crean tendencias, [...] prefiero los que las rompen».¹

James Johnson Sweeney

¹ «I personally do not believe in “Tastemakers” [...] but rather in “Tastebreakers”». J. J. Sweeney: «Tastemakers and Tastebreakers», *The Georgia Review*, Vol. 14, N. 1, primavera 1960, p. 90.

***INTRODUCCIÓN A JAMES JOHNSON
SWEENEY:***

PINCELADAS PARA UN RETRATO

«Más independiente que un tronco flotando en el hielo».²

Vogue, 1956.

«No era un historiador del arte tal y como se concibe ahora, sino un escritor y un hombre con buen gusto y pasión por el arte moderno».³

Sam Hunter, 1986.

Iniciaré estas páginas sobre el trabajo de James Johnson Sweeney reuniendo algunas de las valoraciones que le brindaron sus contemporáneos junto a varias de sus propias declaraciones. Estos testimonios no substituyen, de ninguna manera, datos biográficos relevantes, detalles sobre su formación o reflexiones sobre su trabajo, cuestiones todas de las que nos ocuparemos más adelante. Por el contrario, incluimos estas declaraciones porque, en la medida en que proceden de fuentes de la época, aportan la perspectiva adecuada para esbozar una suerte de primer retrato, fragmentado pero cercano, de la figura a la que dedicamos esta tesis.

Uno de los rasgos más destacados por sus compañeros de profesión es la independencia de su criterio. El historiador del arte Sam Hunter (n. 1923) describe a Sweeney como un director de museo [...] «obstinadamente reacio a hacer lo obvio», además de «[...] un incordio profesional, consumado en el arte de solucionar problemas. Un hombre brillantemente equipado para expresar y defender su propia parcialidad».⁴ Una opinión compartida por el crítico y coleccionista de arte Rual Askew (1920-1979), que también destaca la autonomía, coherencia y audacia de este director de museo que «no halaga a los miembros de ningún patronato cuando hay principios artísticos básicos en juego».⁵

² «[...] more independent than a hog on ice». En «12 Famous Museum Directors, as They Would Look if Their Favorite Portraitists Painted Them», *Vogue*, N. 128, julio 1956, pp. 88-89.

³ « He was not an art historian in the now accepted sense of the word, but a writer and a man of taste with a passion for modern art». Denys Sutton: «James Johnson Sweeney. Obituary», *The Burlington Magazine*, Vol. 128, N. 1004, noviembre 1986, pp. 809-10. Denys Sutton (1917-1991), director de la revista *Apollo* entre 1962 y 1987, recuerda a Sweeney desde *The Burlington Magazine*, publicación que el propio Sweeney dirige en la década de los cincuenta.

⁴ «[...] stubbornly disinclined to do the obvious... In its new director, the [Guggenheim] museum has found an able, socratic gadfly, an accomplished trouble-shooter, a man brilliantly equipped to express and defend his own partisanship». Sam Hunter: «Museum Under New Management», *Art Digest*, 1 de enero de 1954, p. 33.

⁵ « [...] not one to toady to a board of trustees when basic artistic principles are a stake». Rual Askew del *Dallas Morning News* citado por Marguerite Johnston en «Sweeney Choice a Sign of Houston's Cultural Drive», *Houston Post*, febrero 1961.

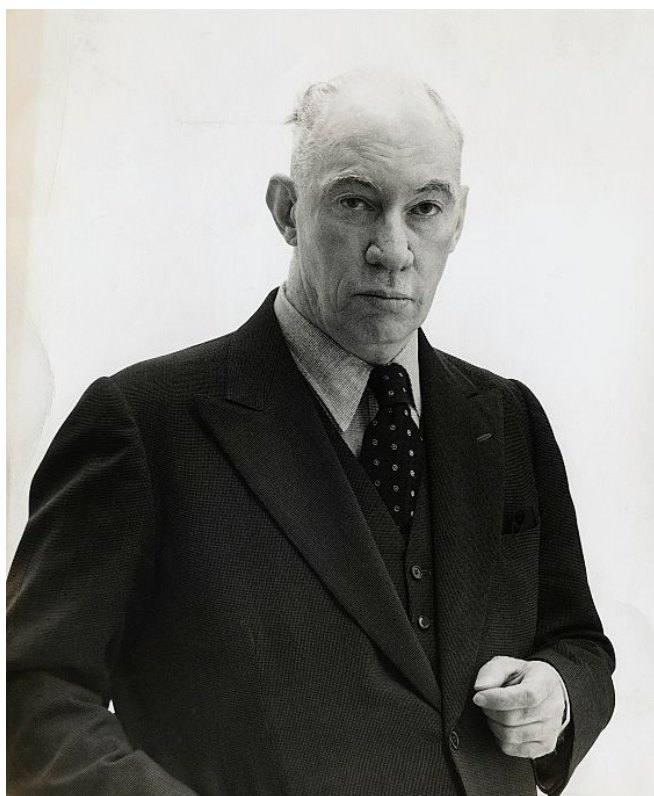


Fig. 1. James Johnson Sweeney en una imagen de 1960 publicada en la revista *Vogue*

Es posible que este carácter independiente (que en parte se debe también a una autonomía económica) pueda estar relacionado con su formación en el campo de las letras. El hecho de proceder de un campo ajeno al de la historia del arte es, como veremos a lo largo de este estudio, un rasgo distintivo que contribuye a la libertad con la que Sweeney se sitúa frente a las obras contemporáneas. Su trabajo inicial como crítico literario y poeta, aunque pronto desplazado por su interés en el arte, contribuye a la apreciación de las cualidades principales del arte moderno: abstracción, ritmos internos, matices sensoriales y, por encima de todo, los rasgos que definen la poesía en sí, la expresividad y la subjetividad. Para Sweeney, las artes plásticas son tan orgánicas como el lenguaje, pues ambos se renuevan constantemente con el surgimiento de nuevas metáforas, pero sobre la base de una gramática común. Ferviente lector, coleccionista de libros y amigo de escritores, Sweeney tiene en alta estima las calidades formales del lenguaje, y tanto sus trabajos escritos como sus conferencias poseen un estilo original, elegante y muy cuidado.

De haber continuado con su primera vocación, Sweeney hubiera pertenecido a esa generación a la que la escritora Gertrude Stein (1874-1946) denomina «perdida», término utilizado para designar a los escritores nacidos en Estados Unidos en torno al cambio de siglo, y que dos o tres décadas más tarde se encontraban expatriados en París. Sweeney, nacido en 1900, es

coetáneo de John Dos Passos (1896-1970), Ernest Hemingway (1899-1961), John Steinbeck (1902-1968) y Francis Scott Fitzgerald (1896-1940), entre otros. Sin embargo, su sensibilidad se acerca más a algunos escritores nacidos en la década de los ochenta del siglo XIX o incluso antes, como son los estadounidenses Ezra Pound (1885-1972) y Thomas Stearns Eliot (1888-1965), y los irlandeses James Joyce (1882-1941) y William Butler Yeats (1865-1939). No podemos decir, pues, que compartiera el desconcierto pesimista característico de los autores de la «generación perdida», más bien conecta con la innovación estética de Joyce, Yeats, Pound y T. S. Eliot. Veremos más adelante cómo esta importante diferencia generacional influye en el trabajo de Sweeney. En este sentido, anunciamos que una diferencia fundamental que lo aparta del pensamiento hegemónico de su época es su reflexión a propósito del carácter lúdico en el arte, un aspecto muy interesante de su trabajo y que expondremos con detalle en este estudio.

Fuentes de la época nos ayudan a imaginarnos a este elegante neoyorquino, «[...] fuerte y apuesto, con pelo rizado, con cierto parecido a un león travieso»,⁶ que se pasea tan cómodamente por los cafés típicos de la bohemia parisina como por los clubes de la élite intelectual de su país (en Estados Unidos era miembro de Cosmos, Century, Brook, Grolier, Players y también pertenecía a la Virgil Society). De ascendencia irlandesa, se dice que Sweeney era inseparable de su traje de tres piezas, que le daba un aire «de político irlandés de los años veinte».⁷ Otros testimonios comentan su aire intemporal y «a la europea», como el del artista peruano Felipe Cossío: «de elegancia impecable; alto, de porte distinguido, parece escapado de los espectadores de primera fila de los cuadros de peleas de boxeo de George Bellows».⁸ También encontramos múltiples referencias a su imponente físico («con más apariencia de atleta que de director de museo»⁹) y a la cadencia inolvidable de su voz, que desenmascaraba su alma de poeta: «[...] su voz grave y profunda hace que hasta un

⁶ «[...] husky and handsome, with curly hair and the air of a roguish lion». «Athlete and Aesthete», *The New Yorker*, 13 de diciembre de 1941.

⁷ Marius Bewley en Virginia M. Dortch: *Peggy Guggenheim and Friends*, Berenice, Milán, junio 1944, p. 114. Como expone un artículo en *The New Yorker*, «además de dar a sus hijos nombres irlandeses y alquilar castillos irlandeses, Sweeney lleva trajes de paño irlandeses, bebe whisky irlandés, ha estado realizando un estudio de monumentos celtas prehistóricos y es dado a leer *Finnegans Wake* en un claro y fantástico acento irlandés». («Besides giving his boys Irish names and renting Irish castles, Sweeney wears Irish tweeds, drinks Irish whiskey, has been making a study of prehistoric Celtic monuments and is given to reading «Finnegans Wake» in a loud and formidable brogue»). «Athlete and Aesthete», 1941. Los cinco hijos de Sweeney tienen nombres gaélicos: Ann, Seán, Siadhal, Tadhg y Ciannait.

⁸ El pintor estadounidense George Wesley Bellows, (1882-1925) es sobre todo conocido por sus escenas urbanas propias del llamado grupo «The Eight». Sus pinturas representando peleas de boxeo son, tal vez, sus obras más conocidas.

⁹ «[...] a big, brawny man who looks more like a capable athlete than a museum director». Aline Louchheim (Saarinen): «A Museum Takes on a New Life», *The New York Times*, 1 de marzo de 1953.

comunicado sobre economía tenga la resonancia y el ritmo de una cita de Yeats» recuerda la crítica de arte Aline Louchheim (1914-1972).¹⁰ «Su discurso», nos dice Louchheim, «ocasionalmente bendecido con el ingenio irlandés, está repleto de alusiones a todas aquellas cosas que le interesan: poesía, James Joyce, la buena mesa, los negocios y el arte».¹¹

Pero quizás sea su amiga la historiadora Dore Ashton, compañera de Sweeney en la Asociación Internacional de Críticos de Arte, quien mejor nos resuma uno de los principales rasgos de su carácter, su ferviente actividad e inmensa capacidad de trabajo:

[Sweeney] ha publicado ampliamente en el campo del arte y la literatura, y mantiene un sistema de relaciones internacionales que desafía la realidad. Para él no es nada ir a París un fin de semana a encargarse de algún asunto para el museo, volar a Brasil para ser jurado de una exhibición, o ir a Australia a debatir arte moderno. [...] Su célebre vitalidad no está únicamente consagrada al arte contemporáneo, sino a la erudición en diversos campos. Su gran curiosidad le lleva a muchos rincones singulares de la literatura y el arte y sus experiencias siempre se traducen en exhibiciones o publicaciones. Su cosmopolitismo, reflejado en los audaces proyectos llevados a cabo en Texas, es una cualidad esencial pero escasa en la vida cultural de Estados Unidos.¹²

Sweeney comisario: la irrupción de la exposición moderna

Tal vez sea en su trabajo como comisario de exposiciones donde con más claridad puede observarse la independencia de Sweeney, así como su habilidad para anticipar las corrientes artísticas más avanzadas. La directora de The Renaissance Society, Eva Watson Schütze, destaca esta capacidad de Sweeney para captar el «espíritu del momento»¹³ ya en el catálogo de la primera exposición de Sweeney en 1934. Años más tarde, un artículo en la revista

¹⁰ «[...] his deep resonant voice that makes even a line from a financial statement have the ringing, rhythmic tones of a Yeats quotation». Aline B. Saarinen: «Lively Gallery for Living Art», *The New York Times Magazine*, 30 de mayo de 1954, pp. 16, 26-27.

¹¹ «Illuminated by flashing Irish wit, his speech is full of allusions to the host of things which interested him - poetry, James Joyce, good food, hard-headed business -along with art». Aline Louchheim (Saarinen): «A Museum Takes on a New Life», 1953.

¹² «[...] has published extensively, in the field of both art and literature, and maintains an international system of relationships that defies belief. He thinks nothing of going to Paris for a weekend of museum business, or flying to Brazil to jury a show, or to Australia to discuss modern art [...]. His notorious energy has been devoted not only to the presentation of contemporary art, but also to the scholarship in diverse fields. His great curiosity carries him to many odd corners of art and literature, and his experiences are invariably translated into either exhibitions or writings. His cosmopolitanism, reflected in the audacious projects he has undertaken in Texas, is a rare and essential quality in America's cultural life». Dore Ashton: «Sweeney Revisited», *Studio*, septiembre de 1963, p. 111.

¹³ «[...] the «mind» or disposition of the present time». Eve Watson Schütze, «Foreword», en J.J. Sweeney: *A Selection of Works by Twentieth Century Artists*, The Renaissance Society of The University of Chicago, Chicago, 1934.

Vogue dedicado a los directores de museo más influyentes de Estados Unidos destaca que Sweeney «[...] ha llevado el Guggenheim Museum al más alto nivel gracias a sus bellas instalaciones de criterio independiente».¹⁴ El historiador del arte Peter Selz (n. 1919), que mantiene estrechos contactos profesionales con Sweeney en el periodo en el que éste dirige el Guggenheim Museum y Selz es comisario en el Museum of Modern Art (MoMA), ha insistido en esa independencia: «Sweeney tenía un gusto increíble. Sabía lo que era importante y nunca seguía las tendencias de los museos».¹⁵ Esta congruencia ha sido apuntada también por Sam Hunter que en 1954 declara «[...] no importa lo discutible que sea su contenido, las exposiciones de Sweeney son testimonios coherentes».¹⁶

Como veremos, estos «testimonios coherentes», personales y avanzados, de Sweeney terminan convirtiéndose en páginas fundamentales del relato oficial del arte moderno, y esto resulta especialmente relevante en aquellos proyectos curatoriales que muestran artistas que, debido a su juventud u origen, resultan desconocidos para la mayoría del público estadounidense, y que los muestran además desde perspectivas insólitas en el propio contexto del arte moderno. Como comisario, el trabajo de Sweeney se basa en su propia intuición y, pese a que su trabajo contribuye a determinada interpretación del arte moderno, y a la consecuente canonización de este, su discurso evidencia que el criterio es una cuestión subjetiva. Por esa razón, cuando le preguntan acerca de las noventa y nueve obras escogidas para la segunda exhibición de arte de la región centro-sur de Estados Unidos, celebrada en el Museum of Fine Arts de Houston en 1967, en lo que podríamos considerar la recta final de su carrera, Sweeney precisa que no ha escogido las mejores, sino las que más le gustan.¹⁷ Con este tipo de declaraciones sobre la crítica de arte, Sweeney continúa la tradición propia de la modernidad, aquella que defiende el carácter subjetivo del arte y por ende de la crítica de arte como rasgo propio de la modernidad y contrapuesto a la normativa académica imperante hasta el siglo XIX. Es la postura iniciada por el poeta y crítico de arte francés, Charles Baudelaire (1821-1867), que alrededor de 1846 declara: «para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto que abra más horizontes».¹⁸

¹⁴ «[...] more independent than a hog on ice». En «12 Famous Museum Directors», 1956, p. 89.

¹⁵ «He had an amazing taste. He knew what was important and never followed museum trends». Entrevista telefónica de la autora a Peter Selz el 2 de abril de 2014.

¹⁶ «No matter how arguable their content, Sweeney's exhibitions are coherent statements». S. Hunter: «Museum Under New Management», 1954.

¹⁷ Corinne Franklin: «Best Painting Frequently Matter of Personal Taste». *Banner*, Nashville, 15 de abril de 1967.

¹⁸ Charles Baudelaire: «¿Para qué la crítica?», *Curiosidades estéticas*, Júcar, Barcelona, 1988, p. 36.

Respecto al tipo de exposiciones, Sweeney favorece el formato de exposiciones precisas frente a las exhaustivas y trabaja muy especialmente la muestra monográfica, considerando los resultados de esta más útiles, más satisfactorios para el público y «mucho mejor para la reputación de los buenos artistas contemporáneos». «Las exposiciones», continúa Sweeney, deberían realizarlas «críticos familiarizados con el trabajo de los artistas, con un criterio afín a éstos y centrándose en seleccionar sus mejores trabajos en vez de reunir ejemplos de todos los periodos del artista».¹⁹

En este estudio comentaremos también el innovador diseño de algunas de sus exposiciones, algunas con soluciones verdaderamente originales. La estética depurada y sencilla de sus montajes llegan a constituir un estilo propio, denominado «purista»²⁰ por la revista de decoración *Interiors*, y que como veremos anuncia las nuevas concepciones propias de la estética de lo moderno resumidas por Brian O'Doherty en *Inside the White Cube* (1976).

Sweeney coleccionista: lo privado y lo público

Sweeney se inicia como coleccionista en París alrededor de 1930, prácticamente al mismo tiempo que comienza a interesarse por la crítica de arte. Realiza la mayoría de sus adquisiciones en el estudio de los artistas, cuando estos no han alcanzado aún la fama que poco después convierte su obra en inalcanzable. Contamos con varios testimonios de pintores a los que Sweeney hace una de sus características «visita sorpresa», como la que realiza al estudio del artista holandés Piet Mondrian (1872-1944) en 1934. Tras su encuentro, el pintor declara: «Sweeney me parece un hombre abierto, con espíritu nuevo».²¹ Es precisamente este «espíritu nuevo» abierto a distintas manifestaciones artísticas lo que queda perfectamente reflejado en su selecta colección, que llega a contar con tres óleos de Mondrian.²²

¹⁹ «How much better for the reputation of a great contemporary if an exhibition were focused on a selection of his finest work made by critics of taste familiar with that artist's work and sympathetic to it, rather than a gathering together of examples from every period of that artist's researches». J. J. Sweeney: *Vision and Image*, Simon and Schuster, Nueva York, 1967, pp. 128-29.

²⁰ «Two ways of Looking at Art in Houston», *Interiors*, noviembre 1963, p. 92.

²¹ «Sweeney me semble un homme très ouvert et de l'esprit nouveau». A propósito de la visita que Sweeney y su esposa Laura le hacen a Mondrian en París en el otoño de 1934. Correspondencia entre Mondrian y Eugene Lux recogida en Joop M. Joosten: *Piet Mondrian. Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944*, V+K Publishing/Inmerc, Blaricum, 1998, p. 156.

²² Sweeney compra el primero de ellos, *Composición con gran plano rojo, azul, negro y amarillo* (1921) a Léonce Rosenberg durante esta primera visita a París en 1934 (ver J. M. Joosten, *Piet Mondrian*, 1998, p. 154). Fascinado por la obra del artista holandés, un año después adquiere *Composición con línea doble y amarillo* por 3.000 francos directamente del artista (fig. 2) y *Composición en cuadrado con esquina roja* (1938, fig. 3), adquirida por Sweeney en 1942, probablemente tras su exhibición en la Valentine Gallery de Nueva York.

Otra visita reveladora es la que realiza en 1948 al pintor francés Pierre Soulages (n. 1919), quien ha relatado el encuentro como sigue:

Me encontré cara a cara con un caballero alto y elegante que llevaba sombrero. Me habló con un fuerte acento americano: «¿vive aquí el pintor Soulages?» «Sí, soy yo». Rió entre dientes y me preguntó si podía ver mi obra. Le mostré el camino un poco sorprendido. Primero le mostré un lienzo, luego otro. Él decía cada vez: «Ese me gusta». [...] No hubo una verdadera conversación. [...] Me preguntó el precio, sacó un billete y cogió la pintura. Antes de marcharse me estrechó la mano y me dio su tarjeta. Era una tarjeta pequeña y de papel fino, de un tipo que no había visto nunca antes. Me guardé la tarjeta en el bolsillo y regresé donde estaban mi mujer y mis amigos. Les conté que me había comprado una obra sobre papel. Colette estaba asombrada: «¡Eso es fantástico!... ¿Quién es?» «¡Un americano de pocas palabras!». Saqué la tarjeta del bolsillo y leí el nombre: James Johnson Sweeney.²³

A Sweeney esta cercanía con los artistas le produce un gran deleite. Como él mismo explica:

[...] uno de los mayores placeres que me proporciona el arte es la sensación de vivir con el arte vivo. Para tener esta experiencia uno debe coger el lienzo casi en el momento en el que abandona el caballete, o quitarle el polvo de las últimas lascas a la escultura mientras el escultor baja la maza. Eso es, para mí el único arte contemporáneo.²⁴

Sin embargo, lo que convierte a Sweeney en una figura innovadora y transcendental para la historia del arte es su labor trasladando esta práctica personal a su trabajo en el museo; porque cree que igual que «una vez que el coleccionista de arte contemporáneo deja de ser un

²³ «[I] found myself face-to-face with a tall, elegant gentleman wearing a hat. He spoke with a strong American accent. «Is this where the painter Soulages lives?». «That's me!». He chuckled and asked if he could see my work. A little surprised, I showed him in. he wanted to know about my origins. I told him I wasn't from Paris. I showed him a first painting, then a second. Each time he said, «I like that» [...]. There was no real conversation. [...] He asked the price, pulled out a bill, and took the painting. He shook my hand to go and handed me his card. It was a small, thin card, a kind I'd never seen before. I stuck the card in my pocket and returned to my wife and friends across the way. I told them he'd bought a work on paper. Colette was stunned. That's fantastic! Who is he? An American of few words. I pulled his card out of my pocket and read the name: James Johnson Sweeney». Philippe Ungar: «Sweeney Shows Up», en *Soulages in America*, Dominique Lévy, Nueva York, 2014, pp. 15-16. Ungar analiza en este catálogo que acompaña la exhibición que pudo verse en la galería neoyorquina de Dominique Lévy en 2014 la importante relación profesional y de amistad entre el crítico y el artista, e incluye un texto escrito por el hijo de J. J. Sweeney, Seán Sweeney. Además de la pieza que Sweeney adquiere en el estudio de Soulages en la ocasión mencionada, sabemos que el comisario tuvo más obras del artista francés en su colección. Hasta la fecha hemos confirmado la posesión de los lienzos *14 de marzo de 1960* y *27 de agosto de 1961*.

²⁴ «[...] one of the warmest pleasures I get from a work of art is the sense that I am living with living art. To have this experience one must almost catch the canvas as it leaves the easel or dust away the chips as the sculptor is putting down the mallet. This, for me, is the only contemporary art». J. J. Sweeney (et al): *Pioneering in Art Collecting*, Albright-Knox Art Gallery, Búfalo, 1962, p. 13.

pionero, muere; cuando el museo se muestra vacilante, comienza a convertirse en mero depósito, dejando de ser un organismo vivo».²⁵

Dado que su colección se ha dispersado tras su fallecimiento, nos gustaría señalar algunas de las obras que Sweeney reúne a lo largo de su vida, pues creemos que son reveladoras de su forma de entender el arte. Debido precisamente a que no ha permanecido unida, es difícil identificar muchas de ellas. Sin embargo, gracias a una exhaustiva investigación utilizando catálogos razonados de artistas que interesaron a Sweeney y de catálogos de casas de subastas de Estados Unidos, fundamentalmente Sotheby's y Christie's, hemos identificado una gran parte de las obras de su colección particular. Basta mencionar los nombres de los autores para ofrecer una idea de la importancia de su colección así como su carácter ecléctico y su conexión con las principales tendencias del arte moderno internacional en el mismo momento en que se están germinando.

El primer óleo adquirido, *Bailarina* (1905) de Georges Rouault (1871-1958), ocupa un lugar destacado en su colección. Poco después de conocer al pintor francés Fernand Léger (1881-1955) en 1931, Sweeney le compra *Composición N. 1* (1925), según algunas fuentes, para su padre. Más tarde, adquiere una *Naturaleza muerta* de 1925 y otra de 1929. Una obra muy querida por Sweeney debido a su relación personal con el artista es *Objeto con discos rojos* (Fig. 4), una escultura móvil realizada entre 1931 y 1933 realizada por Alexander Calder y actualmente custodiada por el Whitney Museum of American Art en Nueva York. Sweeney cuenta con otras obras del escultor, como *Triángulo esférico, maqueta* (c. 1939), además de algunos dibujos y varias joyas.

Fuentes documentales señalan que el pintor, escultor y poeta de origen franco alemán Jean Arp (1886-1966), también estaba representado en su colección. Suya era una escultura en madera de 1917 aproximadamente titulada *Formas blancas sobre negro*. También sabemos que poseyó dos composiciones abstractas de la artista de origen ruso Natalia Goncharova (1881-1962), una cabeza cubista del escultor francés Henri Laurens (1885-1954) de 1919 y al menos una obra del que era considerado por Sweeney el más grande de los artistas británicos:

²⁵ «Once a collector in the contemporary field ceases to be a pioneer, he is already dead; once a museum hesitates, it is on the road to becoming a mere repository –no longer a living organism». J. J. Sweeney, *Pioneering in Art Collecting*, 1962, p. 17.

Henry Moore (1898-1986), de quien poseía un dibujo en técnica mixta titulado *Madre e hijo* perteneciente a 1940.²⁶

Otro artista importante en la colección Sweeney es el italiano Alberto Burri (1915-1995), de cuya obra Sweeney se convierte en acérrimo defensor y brillante intérprete. La relación profesional entre Burri y Sweeney merece un estudio aparte, pero quisiéramos dejar constancia de una tradición muy especial iniciada por Alberto Burri en 1953 que atañe a la colección Sweeney. Desde esa fecha en adelante, el pintor italiano tiene por costumbre enviar cada Navidad una obra de pequeño formato a Sweeney anunciando la última serie en la que estuviera trabajando (Fig. 5). Así, como ya había hecho Marcel Duchamp (1887-1968) años antes con su obra, el pintor italiano crea una colección de Burris «en miniatura», que el propio Sweeney denominaba «nuestra pequeña galería de Burri» (Fig. 6).²⁷

Los artistas estadounidenses jóvenes también están representados en la colección Sweeney, como es el caso de Charles Seliger (1926-2009), cuya obra *The Kiss* (el beso), una de sus más tempranas obras expuestas en la galería de Peggy Guggenheim cuando el artista contaba con poco más de veinte años, Sweeney adquiere en 1944. También posee un cuadro anterior a 1943 de su amigo Herbert Bayer (1900-1985), el pintor, fotógrafo, escultor y diseñador de origen austriaco que estudia en la legendaria escuela de arte, diseño y arquitectura, Staatliche Bauhaus en Weimar (Alemania). Un acrílico de 1968 firmado por Mark Rothko (1903-1970)²⁸ es otra de las piezas claves de su colección en la que también destaca una fotografía de Man Ray (1880-1976), *Laboratory of the Future* (1935), donde una bola de cristal sugiere que la idea de que la experimentación artística refleja siempre parte del creador. La obra fue donada por Sweeney al MoMA Nueva York, al igual que un fotograma de 1929.

²⁶ Dato obtenido de la correspondencia entre Seán Sweeney y su padre el 10 de octubre de 1955. Seán le escribe desde su residencia universitaria en Cambridge, donde dice estar acompañado por los «dos Picassos y el Henry Moore de Ann». SRGM Archives, JJS Records, Caja 224, Carpeta 12.

²⁷ Correspondencia entre Sweeney y Burri, 2 de marzo de 1967, MFAH, Director's Records, JJS, Record Group 2, Subgroup 3, Series 1, Correspondencia. Recogido por Megan Fontanella en: <http://blogs.guggenheim.org/checklist/james-johnson-sweeneys-little-burri-gallery/#fnref-47480-1>. 01/16. Se desconoce el número de miniaturas que Sweeney llega a poseer, aunque sabemos que dieciséis de ellas se donan a la Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, pues recientemente se han podido disfrutar en una exposición celebrada en el Guggenheim Museum de Nueva York. Para más información ver correspondencia entre James Johnson Sweeney y Alberto Burri, JJS Records, A0001, Caja 183, Carpeta 59b, SRGM Archives.

²⁸ Para más información ver David Anfam: *Mark Rothko. The Works on Canvas. Catalogue Raisonné*, Yale University Press, New Haven y National Gallery of Art, Washington D. C., 1998, p. 653.

Como veremos a lo largo de esta tesis, la colección de Sweeney es especialmente rica en obras de artistas españoles, con una amplia representación de obras de Pablo Picasso, Juan Gris y Joan Miró y algunos ejemplos del arte español de la segunda mitad del siglo XX.²⁹

La colección se completa con muebles característicos del movimiento De Stijl, como es la *Silla roja y azul*, la obra más representativa del diseñador natural de los Países Bajos, Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964), algunos ejemplos de las legendarias sillas *Barcelona* de Mies van der Rohe (1886-1969), un arquitecto de origen alemán muy próximo a Sweeney o un *Banco* (fig. 15) del arquitecto catalán Antoni Gaudí (1852-1926).

Pero tal vez lo más destacado de esta colección sea el interés de Sweeney por el arte de distintos periodos y culturas ajenas a la tradición académica occidental, muy especialmente aquellas denominadas «primitivas». Sweeney colecciona estatuaria gótica, arte prehispánico, africano, oceánico, y obras realizadas por las tribus de los nativos americanos o durante la prehistoria. Perteneciente a este último periodo destaca en su colección una pieza de excepcional valor por su rareza y calidad, una escultura en mármol de una diosa sentada de poco más de veinte centímetros perteneciente al Neolítico encontrada en Grecia.

El eclecticismo que caracteriza su colección demuestra que más que interesarse por un estilo o periodo de la historia en concreto, Sweeney siente verdadera fascinación por el lenguaje universal de las formas artísticas por su capacidad de transmitir algo al espectador a través de los distintos momentos históricos. En este sentido, su colección tiene mucho que ver con el espíritu del que se sirven los pintores Franz Marc y Wassily Kandinsky (otro artista cercano a Sweeney, en lo artístico y en lo personal) al publicar el almanaque del *El Jinete Azul* en 1911. En él, los artistas también presentan, de forma ahistórica, varios objetos artísticos poseedores de aquellas cualidades que Kandinsky resume más tarde en su principal ensayo *De lo espiritual en el arte* (1911), un libro que Sweeney considera entre los más influyentes de su tiempo.³⁰

²⁹ Sweeney adquiere *Caja del tiempo* (1968) del pintor Manuel Rivera (1927-1995). Eduardo Chillida (1924-2002) obsequia al matrimonio Sweeney en 1958 con *Composición* y Manuel Hernández Mompó (1927-1992) les regala el lienzo *Nos movemos* (1969, fig. 10). La correspondencia del Arxiu Antoni Tàpies revela que el pintor catalán también hace algunos regalos a Sweeney.

³⁰ J. J. Sweeney (et al): «Modern Art and Tradition», *The Trowbridge Lecture*, Yale University Art Gallery, Yale University Press, New Haven, 1948.

Saltando del ámbito del coleccionismo privado al público, sin embargo, Sweeney advierte de las consecuencias de la eclosión del mercado del arte en Estados Unidos tras la II Guerra Mundial, cuando declara que «el coleccionismo ha crecido, pasando de ser una enfermedad inherente a nuestra sociedad hasta convertirse en una amenaza. Un aparente poder ilimitado para comprar el arte del mundo ha mermado el interés en el criterio».³¹ En este sentido, sus programas adquisitivos en los distintos museos son frecuente motivo de desencuentro con los patronatos respectivos, pues en su programación la calidad de las obras prima de manera constante por encima del su carácter representativo (o incluso de su valor económico). Desarrollaremos este tema con más detalle a lo largo de esta tesis doctoral.

Sweeney crítico de arte: la independencia como criterio

A lo largo de su extensa carrera, Sweeney publica en las revistas más significativas a ambos lados del Atlántico. En sus inicios, como poeta y crítico literario, y ya a partir de los primeros años treinta sobre arte moderno. *Cahiers d'Art*, *Partisan Review*, *Poetry*, *Kenyon Review*, *Art News*, *The Burlington Magazine* y *The Art Bulletin*, son parte de una larga lista que incluye publicaciones especializadas como *Plus* o *transition*, y también algunas de larga tirada como *The New York Times* o *Harper's Bazaar*.

Su breve pero interesante carrera literaria influye poderosamente en su trabajo posterior en las artes plásticas. La crítica literaria le hace reflexionar extensamente sobre la disciplina de la crítica de arte, a la que llega a tildar de «parásito» debido a su carácter casi normativo y carente de creatividad. Para Sweeney, únicamente los artistas pueden ejercer como verdaderos críticos de sus contemporáneos:

[...] es el artista pionero el que más probablemente pueda apreciar la contribución de su compañero abriendo nuevos caminos de expresión [artística]. Si lo consideramos francamente, solo existen dos críticos de arte fiables: los compañeros del artista [...] y el tiempo, que por sí solo puede demostrar la permanencia de una obra.³²

Sweeney, que considera que generalmente la crítica se limita a describir y emitir juicios de valor, rechaza categóricamente esta práctica, así como la encaminada a encasillamientos de

³¹ «Collecting had grown from a disease inherent in our society to a menace. A seemingly unlimited power to purchase the world's art had dwarfed the interest in discrimination». J. J. Sweeney, *Vision and Image*, 1967, p. 128.

³² «For the pioneering artist is the most likely one to appreciate the contribution of his fellow pioneer toward opening up new fields of expression. Frankly considered, there are only two dependable critics of art: the artist's fellows, who judge a work's contribution toward furthering the exploration of human expression; and time, which alone can demonstrate a work's durability». J. J. Sweeney, *Pioneering in Art Collecting*, 1962, pp. 14-15.

los artistas en estilos y escuelas, de la que huye igualmente. En la temprana fecha de 1933, recién iniciada su actividad como crítico de arte, explica:

La única crítica constructiva posible en las artes plásticas es un acto creativo en sí mismo y el producto de éste. [...] El valor de la crítica formal en las artes plásticas está en proporción a la efectividad con la que se deshace de todas las actitudes conscientes. Sin esto, tanto la mirada inocente como la inmediata respuesta no son posibles. Y únicamente basándonos en ambas se puede construir una genuina apreciación de las artes plásticas.³³

En un artículo de 1938 dedicado al Carnegie International Sweeney expresa la necesidad de establecer una crítica de arte coherente con la cultura del momento. Piensa que en Estados Unidos se han ido aglomerando distintas tradiciones procedentes de varios países europeos sin que se haya producido un verdadero ejercicio reflexivo acerca de una sociedad como aquella, sin precedentes históricos, científicos o sociales significativos. Los críticos de arte, como los comisarios, son los responsables de presentar al público únicamente las mejores obras contemporáneas sin que su actuación se circunscriba a la formulación de unas ideas estéticas que juzguen o alaben las directrices de los artistas o a una mera compilación de la producción contemporánea.³⁴ Este rechazo a la crítica convencional es consecuencia de las nuevas corrientes en la crítica literaria, encabezada, sobre todo, por el escritor estadounidense Ezra Pound (1885-1972), un referente fundamental para Sweeney. La convicción de que el disfrute de la obra de arte por parte del crítico (y por ende del espectador) debe priorizarse sobre cualquier tipo de análisis descriptivo, demuestra que el trabajo de Sweeney debe encuadrarse en la tradición romántica. «El crítico», nos había dicho Baudelaire en su crítica al Salón de 1846, «debe cumplir su deber con pasión»,³⁵ para él,

[...] la mejor crítica es la que es entretenida y poética, no el frío análisis matemático que, queriendo explicarlo todo, queda ausente de odio o amor, y deliberadamente se deshace de todo sentimiento. Como una buena pintura consiste en la naturaleza reflejada por el artista, el mejor estudio crítico, insisto, es el reflejo de una pintura en

³³ «Formal criticism in the plastic arts is a parasitic growth. [...] The only constructive criticism possible in the plastic arts is the creative art itself and its product [...] The formal critic's value to the plastic arts is in direct ratio to his effectiveness at stripping away all conscious attitudes. Without this a renewed naiveté of vision and immediate response will not be possible. And it is only on such bases that any genuine plastic appreciation can be built». J. J. Sweeney: «Painting», New Catalogue of the Gallery of Living Art, Nueva York, octubre 1933. Texto recuperado para el catálogo de su primera exposición: «Abstract Art by Four Twentieth-Century Painters: Picasso, Gris, Braque, Léger», *The Renaissance Society*, University of Chicago, Chicago, 1934.

³⁴ J. J. Sweeney: «Carnegie International 1938», *Parnassus*, Vol. 10, N. 6, noviembre 1938, pp. 13-18.

³⁵ «Le critique doit accomplir son devoir avec passion». Charles Baudelaire: *Baudelaire Dufay's. Salon de 1846*, Ligarán, 2015.

una mente inteligente y sensible. Por tanto, lo que mejor puede responder a una imagen bien pudiera ser un soneto o una elegía.³⁶

Respecto a la transcendencia de la labor de Sweeney en esta disciplina, hemos de decir que, sobre todo, Sweeney establece puentes entre los artistas europeos, el público y los artistas estadounidenses. Su conocimiento de la escena artística contemporánea a ambos lados del Atlántico es simplemente incomparable en su época. Cuando Zervos le pide un resumen de la escena artística internacional para publicarla en *Cahiers d'Art* en 1938, Sweeney analiza la obra de un total de veintiséis artistas de los cuales únicamente Alexander Calder había sido mencionado previamente en la revista. Su extraordinaria competencia en el campo del arte contemporáneo lleva a Alfred Barr, director del MoMA, a declarar a finales de los años cincuenta que Sweeney es: «una de las autoridades más respetadas en el arte de vanguardia de Estados Unidos [...] cuyo juicio se basa en el cúmulo de experiencias propias de una sensibilidad exigente e implacable».³⁷

Esta reputación de figura de máxima autoridad e independencia respecto al arte contemporáneo, es la que ha prevalecido asociada al nombre de James Johnson Sweeney y gracias a su labor de patrocinio, promoción y protección a ciertos artistas, su nombre ha quedado unido a muchos de ellos. Por ejemplo, James Thrall Soby, compañero de Sweeney en el MoMA, denomina a Sweeney, «el persuasivo impulsor de Miró durante muchos años»³⁸ y desde la Calder Foundation reconocen a Sweeney como un «ávido defensor del trabajo de Calder».³⁹

Sobre la legendaria autoridad de su criterio sobre arte moderno, más significativas si cabe son las palabras de un periodista del diario *Ya* a propósito de la visita de Sweeney a un lugar tan poco moderno como la España de 1955: «[Sweeney] no ha anunciado en qué hotel piensa hospedarse. Si lo hubiera hecho, existirían ya filas de pintores con su cuadro debajo del

³⁶ «Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament; mais –un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie». C. Baudelaire, *Baudelaire Dufayès*, 2015.

³⁷ «A most respected American authority upon the art of the avant-garde [...] whose judgements are based upon the accumulated results of an exacting, almost relentless sensibility». Alfred H. Jr. Barr, citado en «Arbiter of Modern Art», *The New York Times*, 22 de octubre de 1959.

³⁸ «Miró's persuasive champion for many years». James T. Soby: *Joan Miró*, MoMA, Nueva York, 1959, p. 88.

³⁹ «[...] avid proponent of Calder's work». www.calder.org/life/chronology.

brazo».⁴⁰ Sweeney proyecta la imagen de infalible «cazatalentos» o promotor artístico en un lugar, como decimos, tan alejado del circuito habitual del arte moderno como era el Madrid de los años cincuenta.

Todo lo ya dicho anticipa una idea clave de la que dejaremos constancia en estas páginas: en las décadas centrales del siglo xx, James Johnson Sweeney es una pieza fundamental, pero también muy distintivamente personal, de una generación de críticos e historiadores que definen, adquieren, interpretan y divulgan no ya en Estados Unidos, sino en el mundo entero, una determinada visión del arte moderno.

⁴⁰ Ramón D. F., *Ya*, Madrid, 30 de enero de 1955.

I

EUROPA

(O DE BROOKLYN A MANHATTAN)

*1900-1934: FORMACIÓN INTELECTUAL DE
JAMES JOHNSON SWEENEY*

«París es el laboratorio de ideas;
es donde se pueden testar los venenos y descubrir nuevas maneras de cordura.
Es allí donde existen las condiciones antisépticas para que exista el laboratorio.
Esa es la función de París».
Ezra Pound, 1918.⁴¹

I

En este primer capítulo analizaremos la infancia, ámbito familiar y formación académica de James Johnson Sweeney, destacando aquellos datos biográficos que sean relevantes para su formación intelectual, como la circunstancia de que sea el primer estadounidense de su familia, siendo hijo y nieto de inmigrantes irlandeses. Este dato es, a nuestro modo de ver, muy relevante, pues puede explicar su interés en el arte europeo e incluso, podríamos aventurar, en el arte de otras culturas ajenas a la tradición occidental tan favorecida en los museos neoyorquinos. La dualidad cultural que experimenta el joven Sweeney le hace crecer interiorizando cierta *diferencia*, como es habitual en familias emigradas.

Respecto a su formación intelectual, en este capítulo comprobaremos que académicamente, Sweeney se educa en la tradición católica, graduándose en prestigiosas universidades jesuitas a ambos lados del Atlántico. La familiaridad de Sweeney con la sensibilidad estética y espiritual católica le permite una rápida comprensión de la obra de algunos artistas italianos (Alberto Burri), franceses (Pierre Soulages) y, sobre todo, españoles. Antoni Gaudí (1852-1926), Pablo Picasso, José Guerrero (1914-1991), Joan Miró, Antoni Tàpies (1923-2012), Eduardo Chillida, son algunos de los artistas expuestos y estudiados por Sweeney.

Por último, comentaremos la estancia de Sweeney en París, centro indiscutible de la vanguardia literaria y artística, donde establece contactos con artistas, escritores y galeristas europeos. Todo ello, sin perder de vista la relación de Sweeney con otros expatriados como el coleccionista Albert Barnes (1872-1951) o el escultor Alexander

⁴¹ «Paris is the laboratory of ideas; it is there that poisons can be tested, and new modes of sanity be discovered. It is there that the antiseptic conditions of the laboratory exist. That is the function of Paris». Ezra Pound: *Pavannes and Divisions*, Forgotten Books, Londres, 2013, pp. 115-16.

Calder, dos amistades de suma importancia para él que enriquecen su, ya de por sí, amplia perspectiva.

Tras recorrer los lugares que conforman la educación intelectual y visual de Sweeney, comprobaremos cómo este *grand tour* del siglo XX contribuye a formar una de las mentes más despiertas e intuitivas para el arte moderno en Estados Unidos. A su regreso de Europa, Sweeney opera como nexo fundamental entre la vanguardia europea y los círculos intelectuales emergentes en Nueva York, grupúsculos embrionarios de la potente escena artística que surge en la ciudad a mediados del siglo XX.

1. 1. Infancia y entorno familiar

La infancia de James Johnson Sweeney, nacido en Brooklyn (Nueva York) el 30 de mayo del año 1900, transcurre en el barrio de Park Slope, adyacente a Prospect Park. Tanto James Johnson, su abuelo materno como Patrick Martin Sweeney, su padre, son emigrantes irlandeses que forman parte de la diáspora producida en Irlanda a mediados del siglo XIX. Proceden de Donegal, y aunque emigran por separado, sus vidas quedan unidas para siempre en el nuevo continente: se hacen socios en el negocio de la importación de textiles, alfombras y tejidos y continúan la empresa fundada en el siglo XIX como Brice and Johnson Company, que pasa a llamarse Sweeney and Johnson Company.⁴² El padre y el abuelo de Sweeney llegan a Nueva York en edad escolar, sin que ello se convierta en un impedimento para su éxito profesional. Patrick contrae matrimonio con la hija de su socio, Mary Johnson, y ambas familias comparten vivienda durante mucho tiempo en el número 847 de President Street en Brooklyn.

Gracias al interés de su madre, artista aficionada, Sweeney crece con el hábito de disfrutar del arte y, como ella, «mientras nunca aspiré a ser pintor, siempre he dibujado por placer y siempre me interesó cómo los pintores hacían su trabajo».⁴³ Según explica el propio Sweeney, sobre los seis años de edad comienza a

⁴² A partir de 1940 la empresa queda bajo el control de la familia de Patrick Martin Sweeney, quien a su vez, depende de su hijo James Johnson y su sobrino P. J. Sweeney para la dirección de la oficina de Cincinnati. Para más información consultar Sweeney and Johnson Company Records, 1898-1962, Collection Number: 05245, Southern Historical Collection, The Wilson Library, University of North Carolina at Chapel Hill.

⁴³ «While I never aspired to be a painter myself I always drew for my own pleasure and was always interested in how painters produce their work». Marjorie Dent Candee: *Current Biography Yearbook*, Vol. 16. N. 3, H.W. Wilson Co, Nueva York, 1955, pp. 592-94.

interesarse por el arte y «desde entonces ya no me imaginé mi vida sin él [...] crecí considerando la pintura como una actividad natural».⁴⁴ Debido a los negocios de la familia, los Johnson-Sweeney viajan a Europa muy frecuentemente. Aquí, Sweeney, recuerda: «a los diez o doce ya estaba yo deambulando por el Louvre en París y la Tate Gallery de Londres».⁴⁵

Mientras, la vida de los Johnson-Sweeney gira en torno a los negocios. La familia tiene una tienda en Manhattan, en el 404 de Broadway, el distrito dedicado al comercio de venta al por mayor de tejidos; sin embargo, podemos imaginar que muchas de las transacciones profesionales, como reuniones y contratos se hacen en la casa familiar, probablemente en presencia del joven James. Esta circunstancia puede significar una ventaja para el futuro coleccionista, pues desde la infancia se familiariza con las negociaciones propias de la compra-venta. De manera natural comienza a colaborar con su padre en el negocio familiar y continúa hasta bien entrada la década de los treinta, cuando Sweeney trabaja ya en el MoMA de Nueva York.

Tras estudiar en Preparatory School, un colegio jesuita de Brooklyn, Sweeney decide realizar sus estudios universitarios fuera de Nueva York, en Washington D. C. La decisión parte del jesuita Robert Gannon (1893-1978), una figura muy importante para la familia Johnson-Sweeney. El padre Gannon, que llega a contar con diecinueve doctorados honoríficos en distintas instituciones, dirige la Fordham University, donde enseña Literatura y es, por tanto, una persona de gran influencia en el campo académico. Es él quien aconseja a Sweeney que estudie Literatura inglesa en Georgetown, también de fundación jesuita, y la misma universidad en la que él había estudiado.⁴⁶

⁴⁴ «I grew up regarding painting... as a normal, natural activity». «Arbiter of Modern Art», 1959.

⁴⁵ J. J. Sweeney: «By the time I was 10 or 12 I was roaming through the Louvre in Paris and the Tate Gallery in London». Mahonri Young: «Veterans of American Art», *Apollo*, 11 de marzo de 1981, p. 190.

⁴⁶ Conocemos la importante relación que Sweeney tuvo con su mentor, ya que muchos años más tarde, en 1946, le escribe pidiéndole que ayude a un amigo suyo, el arquitecto barcelonés Josep Lluís Sert (1902-1986). Sert quería viajar a España para visitar a su madre enferma, pero tenía miedo de que una vez en España, le denegaran la salida, pues residía en Estados Unidos desde 1939 por su oposición al franquismo. Sweeney sugiere a Gannon que organice unas conferencias en Fordham University con la participación de Sert en una fecha inmediatamente posterior al viaje, para que al tener un compromiso profesional por escrito, Sert pueda volver a entrar en Estados Unidos sin problemas. Previamente, a su llegada a Estados Unidos, Sert y su mujer Moncha habían

Los años universitarios de Sweeney están marcados por su interés en la Literatura y en el deporte. En Georgetown recibe los consejos del escritor Christopher Morley (1890-1957),⁴⁷ mientras colabora en el periódico oficial de la Universidad, el *Georgetown College Journal*, y trabaja como editor asociado en *The Hoya*, una publicación interna. Obtiene el *Clase North 12*, un premio de distinción en composición en Lengua Inglesa⁴⁸ y destaca también por sus éxitos deportivos en fútbol americano.

Más de cuatro décadas después de su graduación, Georgetown le concede un título honorífico por:

[...] el excepcional desarrollo de sus capacidades intelectuales, sus servicios a la nación y al mundo en la contribución a la apreciación y disfrute de las bellas artes y por el prestigio con el que su ilustre nombre dota a su alma máter.⁴⁹

Es de destacar, y así lo haremos en estas páginas, que Sweeney nunca llega a desligarse por completo de la esfera académica. Su prestigio como orador y su interés en la divulgación pedagógica del arte le procuran numerosas invitaciones para participar en conferencias y congresos universitarios durante toda su carrera. Como atestiguan las cuantiosas invitaciones encontradas en los archivos, Sweeney es uno de los nombres favoritos para participar en ese tipo de actos, pues a su prestigio como comisario se unía la popularidad entre los estudiantes gracias a su participación en concursos como miembro del jurado.

recibido la ayuda de Calder y su familia, que los habían acogido en su apartamento de Nueva York a su llegada a EE.UU. como refugiados españoles. Sus amigos estadounidenses habían conseguido que Walter Gropius lo invitara a dar unas conferencias en Harvard University. Josep Lluís Sert y su mujer Moncha forman parte del círculo de amigos más íntimo de los Sweeney, que incluye también a Alexander y Louisa Calder, y el pintor Joan Miró y su mujer Pilar Juncosa.

⁴⁷ «Arbiter of Modern Art», 1959.

⁴⁸ Así aparece en los archivos de la Universidad. Ver *Catalogue of the officers and students of Georgetown University*: <https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/712672>

⁴⁹ «[...] his outstanding development and realization of his own gifted talents, for his services to the nation and to the world in enhancing the appreciation and enjoyment of fine art, and for the prestige which his illustrious renown reflects on his alma matter». *Georgetown Record*, Vol. XII, 7 de abril de 1963.

1. 2. Los años de formación en Europa

Inmediatamente después de su graduación en Georgetown, Sweeney pasa el verano en una escuela militar en el estado de Kentucky,⁵⁰ lo cual era parte de la formación común de los jóvenes en Estados Unidos tras la I Guerra Mundial. Anson Conger Goodyear, primer presidente del MoMA (1929-1932) y coronel durante la I Guerra Mundial, es el oficial de esta escuela de artillería, a la cual estuvo destinado también el escritor F. Scott Fitzgerald, que la menciona en su novela *El gran Gatsby* de 1925.

Tras este breve paréntesis en su educación académica, Sweeney viaja a Inglaterra para continuar sus estudios literarios en el Jesus College de Cambridge University. De nuevo continúa los pasos del padre Gannon, que igualmente había estudiado literatura en Cambridge tras su graduación en la Universidad de Georgetown. Como ha resaltado Maureen Mulvihill en su trabajo de investigación sobre los orígenes de la familia de Sweeney, ésta hace grandes esfuerzos para que la nueva generación se desvincule de la comunidad irlandesa en Nueva York. En este sentido, estudiar en Inglaterra es un paso definitivo.⁵¹

En Cambridge Sweeney estudia Crítica literaria y Estética con Ivor Armstrong Richards (1893-1979). El autor de *The Meaning of Meaning* («el significado del significado», 1923) es uno de los fundadores de la Nueva Crítica, un movimiento literario de carácter formalista de gran presencia en los años centrales del siglo xx. I. A. Richards es una importante influencia para Sweeney en estos años en los que está muy interesado en la Crítica literaria.⁵²

⁵⁰ Así consta en *F.A.C.O.T.S. The Story of the Field Artillery Central Officers Training School*, Camp Zachary Taylor, Kentucky, Openlibrary.org, p. 251.

⁵¹ Información procedente de la conferencia inédita pronunciada por Maureen Mulvihill en el simposio sobre James Johnson Sweeney celebrado en la Pollock-Krasner House, Stony Brook University, Nueva York, el 25 de abril de 2008: «Sweeney from Brooklyn: The Brooklyn Connection and the Manhattan Arts Scene». Agradezco a Maureen Mulvihill la inspiración para el título de este capítulo.

⁵² Richards será incluso más importante para el hermano de Sweeney, John Lincoln Sweeney, colaborador de Richards en Harvard University desde 1940. Jack Sweeney es uno de los expertos en la obra de Henry James, y director de la Lamont's Poetry Room en Harvard, donde desempeña su labor docente en el departamento de Literatura. Entre 1926 y 1927 el poeta escribió dos poemas para lo que parece ser un intento de obra de teatro en verso. Más tarde, en 1932, se publicaron bajo el título de *Sweeney Agonistes: Fragment of an Aristophanic Melodrama*. Parece que si Eliot se refirió a uno de los hermanos, fue a Jack Sweeney, al que le unía una fuerte amistad.

Entre 1922 y 1924, Sweeney establece importantes relaciones en Cambridge, que mantiene durante el resto de la década, transcurrida casi en su totalidad en Europa. Una de estas amistades relevantes es AE, seudónimo con el que firmaba el irlandés George Russell (1867-1935). Este pintor, poeta y ideólogo nacionalista influye en el joven Sweeney con su misticismo y su afición a la teosofía, antes de convertirse en un importante colaborador de su hermano, Jack Sweeney, que también estudia en Georgetown y Cambridge. Es muy posible que sea AE quien introduzca a Sweeney en la obra de W. B. Yeats, ya que ambos escritores se conocen en la escuela de pintura de Dublín. La poesía de W. B. Yeats influye una manera muy significativa en la concepción estética de Sweeney. Asimismo, AE le presenta a Roger Fry (1866-1934), pintor, historiador del arte, crítico literario, miembro del grupo Bloomsbury y apasionado de la poesía (muy especialmente por la de Stéphane Mallarmé, a quien traduce). Como el propio Sweeney declara, este afortunado encuentro contribuye a despertar en él un serio interés por la crítica de arte.⁵³

Fry funda *The Burlington Magazine*, prestigiosa revista que, curiosamente, dirige Sweeney años más tarde y que cumple un papel fundamental en la apreciación del arte moderno en el mundo anglosajón. Durante su etapa en Cambridge, Roger Fry escribe un ensayo titulado *Shall we Obey?* («¿debemos obedecer?», 1887), que revela su naturaleza independiente y emprendedora. Según Sweeney, una de las mayores virtudes de Fry consiste en ser «fundamentalmente inquisitivo [...] se enfrentaba a los temas con una mente extraordinariamente abierta, [y a sus clases] traía un mínimo de ideas preconcebidas».⁵⁴

La aportación de Fry a la historia del arte y su particular influencia en Sweeney serán tratadas con detalle más adelante, aunque quisiéramos dejar aquí constancia de la valoración del historiador del arte británico Sir Kenneth Clark (1903-1983) respecto al trabajo de Roger Fry, a quien ha considerado «sin comparación, la

⁵³ Según el *Current Biography Yearbook*, Vol. 16, N. 3, H. W. Wilson Co, Nueva York, 1955, pp. 592-94.

⁵⁴ «He was essentially inquisitive. He approached his subjects with a remarkably open mind. He brought with him a minimum of preconceived ideas». J. J. Sweeney: «Reviewed Works: “Last Lectures” by Roger Fry, Kenneth Clark; “Roger Fry: A Biography by Virginia Woolf”», *The Art Bulletin*, Vol. 23, N. 1, marzo 1941, pp. 90-92.

mayor influencia sobre el gusto desde Ruskin», llegando a afirmar que «en la medida en la que un solo hombre puede cambiar el gusto, Roger Fry lo hizo».⁵⁵

Continuando con la formación del joven Sweeney en Cambridge, debemos subrayar que AE le brinda la posibilidad de publicar en *The Irish Statesman*, el periódico semanal de la Irish Dominion League. Sweeney publica algunos de sus primeros poemas escritos entre 1923 y 1932, aunque según cuenta él mismo, la poetisa estadounidense Marianne Moore (1887-1972) rechaza muchos de sus versos.⁵⁶ Es en estos años cuando, además de poesía, Sweeney comienza a escribir sus primeros artículos sobre arte, en los que, al contrario que muchos escritores del momento, adopta una postura a favor del arte moderno.

De nuevo a través de AE, en su casa de Dublín concretamente, Sweeney conoce al crítico de *The New York Times*, el estadounidense Edward Alden Jewell (1888-1947), a finales de la década de los veinte. Este encuentro es fundamental para Sweeney ya que posiblemente es por mediación de Jewell como Sweeney consigue publicar sus dos primeros artículos para *The New York Times*, uno sobre el pintor italiano Amedeo Modigliani (1884-1920) en el año 1929 y otro, al año siguiente, sobre el francés George Rouault (1871-1958), un artista que interesa enormemente a Sweeney por estos primeros años. Entre 1929 y 1934 Sweeney escribe en la sección dominical dedicada al arte del periódico *The New York Times*. Edward Alden Jewell, además, le presenta a otros editores, y tras su vuelta a Nueva York, escribe como corresponsal para el *Chicago Evening Post* (entre 1931 y 1932) y para la mítica revista francesa de vanguardia *Cahiers d'Art* (entre 1932 y 1938).

Es más que pertinente considerar la influencia del crítico de arte Jewell, en el por entonces joven escritor, Sweeney. Pese al conservadurismo de Jewell respecto a cierto tipo de pintura de vanguardia, el historiador del arte francés Serge Guilbaut (1943), ha considerado que uno de los máximos aciertos de Jewell como crítico

⁵⁵ «[...] incomparably the greatest influence on taste since Ruskin [...] In so far as taste can be changed by one man, it was changed by Roger Fry». Cita procedente de la introducción de *Last Lectures of Roger Fry*, Cambridge University Press, Macmillan, 1939, p. ix. Libro sobre el que Sweeney escribe una reseña en *The Art Bulletin*, Vol. 23, N. 1, marzo 1941, pp. 90-92.

⁵⁶ «Arbiter of Modern Art», 1959.

consiste en vislumbrar los peligros a los que conduciría la «americanización del arte americano», por utilizar su terminología. Guilbaut aplaude la decisión de Jewell de hablar en términos de universalidad frente a la «ambigua noción de internacionalismo» en el momento en el que era clara la proximidad de un conflicto bélico.⁵⁷ En *Have We Have an American Art?* («¿tenemos un arte estadounidense?», 1939), Jewell analiza las críticas al arte realizado en su país: en general, los críticos bien apoyan el arte regionalista, asentado en la cultura rural de los Estados Unidos, o bien se lamentan de que el arte estadounidense no sea más internacional y de que continúe mostrando influencias externas, especialmente procedentes de la tradición francesa. Frente a estas dos posturas imperantes, Jewell apuesta por la universalidad del arte, lo que en cierto modo equivale a su autonomía:

Allí donde se realice, todo arte debería ser universal y todo el gran arte lo es. La proporción justa de universalidad no viene determinada por la emancipación de los lazos con un grupo o lugar determinado. Tampoco puede fijarse según la puntuación en alguna grandiosa, indeterminada, deslumbrante e inconsistente escala. Ahora, y como siempre, con su estilo sereno y primordial, el microcosmos retiene su propia imponente soberanía dentro del macrocosmos.⁵⁸

Como veremos, de alguna manera Sweeney continúa este discurso de Jewell cuando defiende, no ya la autonomía del arte moderno, si no expresiones artísticas previamente periféricas al relato oficial. Su reivindicación del arte no occidental y su apoyo a artistas contemporáneos que se inspiran en tradiciones locales (Miró, Soulages) demuestran su apuesta por la universalidad del arte.

Durante su estancia en Cambridge, Sweeney se interesa muy especialmente por la obra de Henri Matisse (1869-1954) y Pablo Picasso. Su curiosidad por el arte contemporáneo se agudiza y continúa acrecentándose aún más con su traslado a

⁵⁷ Serge Guilbaut: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983, p. 44.

⁵⁸ «Wherever produced, all art should be, and all great art is universal. Nor is the just ratio of universality in art to be determined on the basis of art's emancipation from group ties or ties of place. This ratio cannot be fixed on the score of some grandiose if indeterminate, some dazzling and protean inclusiveness. Now, as ever, in its serene primordial way, the microcosm retains its own puissant sovereignty within the macrocosmos». Edward Alden Jewell: «Have We Have an American Art?» *Longman*, Nueva York, 1939, pp. 146.

París en 1925 para continuar sus estudios en la Université La Sorbonne, una vez más, continuando los pasos del padre Gannon. Sweeney visita museos y galerías de arte en París de forma regular, intrigado por el factor «misterioso, incomprensible» del arte moderno. En una ocasión particular, durante una de sus visitas a una pequeña galería parisina, el marchante le enseña una pintura repleta de manchas de color, afirmando que es la obra de un gran pintor y que sin duda Sweeney la disfrutaría si la observaba cuidadosamente. Sin embargo, Sweeney no logra discernir en ese momento el propósito de aquellas «manchas». Inmediatamente después de este enigmático encuentro, Sweeney parte a Estambul, donde permanece tres semanas de vacaciones. En el camino de regreso a Inglaterra, vuelve a París y decide visitar de nuevo la misma galería parisina para volver a contemplar la enigmática pintura. Entonces, al hacerlo, reconoce al instante que era una vista del Parlamento londinense pintada por el pintor francés Claude Monet (1840-1926), pero, de alguna manera, la primera vez no había conseguido verla. Entonces explica:

Algo sucedió mientras estaba fuera. Con ello me di cuenta de que existía una forma personal de expresarse, una disciplina de medios y elementos sensuales que se relacionaba con la poesía. Creo que no entendí lo que era un verdadero poema hasta más tarde, al menos un año después de abandonar Cambridge, cuando comencé a entender lo que era el cubismo, y el cubismo me permitió entender no únicamente lo que era un poema sino esta organización... algo que forma parte de la unidad de forma y expresión, a su vez una forma de concentración de expresión de formas dentro de un gran orden que es la forma. Es decir, orden simulando caos.⁵⁹

⁵⁹ «Something happened while I was away from it. I realized from that that there was a means of expressing something in personal patterns a discipline of means and sensuous elements which had a relationship to poetry and I think I never understood what a real poem was until later. I understood longer after I left Cambridge at least a year. When I began to understand what Cubism was, and Cubism let me understand not only what a poem was but this organization... something into a unity of form and expression which was a discipline of concentration of expression of shapes into a greater order which was form. In other words order put on chaos». «James Johnson Sweeney talks with Dr. William Lee Pryor». Entrevista radiofónica en «The Arts in Houston»: programa de radio moderado por Lee Pryor sobre las artes visuales y escénicas. 12 de junio de 1961. MoMA Archives, Material inédito sin transcribir, Sound Recordings of Museum –Related Events in the MoMA.

Años más tarde, esta anécdota sirve a Sweeney para reflexionar sobre la estructura formal del arte moderno y la relación entre pintura y poesía. Según el propio Sweeney, desde el momento en el que descubre este componente poético del arte y aprende a «ver orden simulando caos», ya nunca cesa en su estudio. La experiencia con *Vista del Parlamento* de Monet también le sirve para comprender el proceso de abstracción llevado a cabo por el arte de finales del siglo XIX, como sentencia Charles Baudelaire en el Salón de 1846: «el arte no es sino una abstracción y el sacrificio del detalle por el todo».⁶⁰

Como demuestra la cita anterior, las visitas de Sweeney a las galerías parisinas de la época son esenciales durante estos años de formación, pues le permiten familiarizarse con un tipo de arte que no estaba disponible en su país de origen. Entre las galerías más frecuentadas por Sweeney se encuentran la de Paul Loeb y, sobre todo, la de Paul Guillaume. En esta última, no sólo descubre un arte nuevo, sino también a personas con intereses comunes, como el coleccionista Albert Coombs Barnes (1872-1951).

Albert C. Barnes y James Johnson Sweeney

En realidad, Barnes y Sweeney se conocen en un barco con destino a París tras pasar Sweeney cinco semanas en Estados Unidos. Una noche, este último se ve obligado a aceptar dos dólares de un desconocido para ofrecerlos a los músicos, pues viaja con cheques de viaje y no dispone de dinero en efectivo con los que agradecerles su concierto. Unos días después, ya de vuelta en París, Sweeney se encuentra visitando la galería Paul Guillaume en la rue La Boétie buscando máscaras africanas para su hermano Jack. Ha visitado ya la galería de Guillaume anteriormente y sabe que es allí donde puede contemplar y adquirir arte africano. Tras adquirir una máscara Dan por cuarenta dólares, se da cuenta de que el improvisado prestamista que le ha asistido en el barco se encuentra también en la galería. El nombre de aquel coleccionista es Albert Barnes, tal y como le hace saber Guillaume en el momento de presentarlos formalmente. Sweeney, muy interesado ya por el arte moderno y, al igual que Barnes, también por el africano, se deja guiar por el coleccionista, que no duda en ofrecer consejo. El más

⁶⁰ Jonathan Mayne: *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Phaidon, Nueva York, 1986.

importante, no exento de ironía, es el de mantenerse alejado de los marchantes de la rue Boétie y adquirir las obras directamente de los artistas, visitando los estudios de manera frecuente. En ese momento Sweeney ya conoce personalmente a Léger, Kandinsky y Calder, y Barnes le confía los nombres de otros tres artistas: el polaco-francés Moïse Kisling (1891-1953), el noruego Per Krohg (1889-1965) y el francés Robert Lotiron (1886-1966), todos ellos presentes en la colección de Barnes. Antes de partir hacia Siena, sabemos que Sweeney efectivamente visita a estos artistas en París.⁶¹

En 1922 Albert C. Barnes, crea la Barnes Foundation en Merion (Pensilvania), como parte de un complejo proyecto educativo y social en torno a su colección. Esta no sigue ninguna regla establecida y si por algo destaca, aparte de por la extraordinaria calidad de sus obras, es por su eclecticismo. Así, excepcionales ejemplos del posimpresionismo cohabitan felizmente con piezas de arte renacentista, africano, oceánico, de los pueblos de los nativos americanos, así como con piezas de artesanía popular o las artes aplicadas. Aunque no funciona como un museo al uso, pues tiene el acceso restringido y no presta obras de su colección a otras instituciones, el departamento de Educación de la Barnes Foundation realiza un trabajo excepcional. Fundado en 1924 con el filósofo y sociólogo John Dewey como presidente,⁶² el departamento cuenta entre su profesorado con figuras destacadas en varias disciplinas, como el filósofo británico Bertrand Russell (1872-1970).

Según declara tras la muerte del coleccionista, Sweeney se siente en profunda deuda con Barnes. Este ejerce su influencia incluso antes de que ambos se conozcan, pues la lectura de los libros del Dr. Barnes incitan a Sweeney a interesarse por el arte moderno en una época temprana. Concretamente su libro *Art in Painting*, publicado originariamente en 1925 y considerado por Ezra Pound «el

⁶¹ Datos procedentes de una conferencia de Sweeney en la Barnes Foundation recogida en «The Albert C. Barnes Collection», *The Barnes Foundation Journal of The Art Department*, Vol. 3, N. 2, otoño 1972.

⁶² Pronto hablaremos de Dewey, pero para información sobre su labor en la Barnes Foundation remito al estudio de Margaret Hess Johnson: «John Dewey's Socially Instrumental Practice at the Barnes Foundation and the Role of "Transferred Values" in Aesthetic Experience», *The Journal of Aesthetic Education*, University of Illinois Press, Chicago, Vol. 46, N. 2, verano 2012, pp. 43-57.

libro de pintura más inteligente publicado en Estados Unidos»,⁶³ inicia a Sweeney en una apreciación por el arte no occidental, muy concretamente el africano, que no abandona ya en toda su vida.⁶⁴

Aparte de su labor pedagógica la Barnes Foundation adelanta muchas de las problemáticas que más tarde surgen en museos institucionales, como es el caso de la iluminación de las obras de arte o la regulación de la temperatura en las salas. Esta última medida es especialmente celebrada por el marchante francés Ambroise Vollard (1866-1939) en su visita a Merion:

Se ha previsto todo lo relacionado con la conservación de estas maravillas. Me refiero, principalmente, a un sistema de calefacción que mantiene en todas partes una temperatura igual, de lo que no se ha preocupado ningún museo francés ni extranjero.⁶⁵

Tras el episodio mencionado, Barnes y Sweeney vuelven a encontrarse dos años más tarde en un restaurante de París. Barnes reconoce a Sweeney inmediatamente, y lo llama a su mesa. Desde entonces mantienen una cálida amistad, lo cual no es siempre fácil con la personalidad del coleccionista de Filadelfia. James y Laura Sweeney son de las pocas personas a las que, después de que el coleccionista se sintiera humillado por los críticos y por los museos de su ciudad, se les permite el acceso a la exclusiva colección que Barnes celosamente custodia en su mansión de Merion, en el estado de Pensilvania.

En esa permanente batalla que libra con el mundo del arte, uno de los biógrafos del coleccionista nos relata cómo tras el rechazo de los críticos a su libro *The Art of Renoir* (1935):

El doctor podía encontrar consuelo en las palabras de James Johnson Sweeney, un respetado crítico e historiador del arte al que estimaba y del

⁶³ La cita de Ezra Pound es recogida por A. H. Shaw en «The Medici of Merion», *The New Yorker*, 22 de septiembre de 1928, p. 9.

⁶⁴ Barnes escribe varias obras con fines pedagógicos, una labor iniciada en 1915 con un texto titulado *How to Judge a Painting*. En 1925 Barnes escribe el ensayo *Negro Art and America*, editado por Alain Locke (1885-1954), el escritor y propulsor del *Harlem Renaissance* que también escribirá sobre la exposición *Negro Art* de Sweeney para el MoMA, que comentaremos más tarde. Un año después la fundación traduce un estudio muy relevantes que el historiador del arte Thomas Munro y el galerista Paul Guillaume dedican al arte africano, *Primitive Negro Sculpture*.

⁶⁵ Ambroise Vollard: *Memoria de un vendedor de cuadros*, Destino, Barcelona, 1983, p. 357.

que se había hecho amigo, que afirmaba que la obra era «tanto un logro en Estados Unidos como un hito en la apreciación de Renoir que representa». ⁶⁶

Sweeney parece sentir una verdadera admiración por la obra de Barnes, a quien puede ver como una figura que, al igual que él mismo, se mueve en los márgenes del mundo del arte oficial. De hecho, Albert C. Barnes y James Johnson Sweeney tienen muchas cosas en común. Ambos utilizan las ganancias obtenidas en el mundo de los negocios (Sweeney en la importación de textiles, el Dr. Barnes en la elaboración de medicamentos) para formar una colección que, aun siendo la de Sweeney mucho más modesta, en ambos casos eran muy acertadas y, sobre todo, extraordinariamente personales. Como ya hemos mencionado, el interés de ambos por el arte africano los lleva a incluir piezas no occidentales en sus respectivas colecciones. Veremos en el transcurso de estas páginas, que esta es una característica relevante, ya que ambos coleccionistas creen en las correlaciones formales de las artes a través de distintos periodos, frente a los modelos imperantes en las colecciones de la época, especializados en periodos o escuelas específicas. La colección de Barnes (que incluye un jardín botánico con árboles procedentes de todos los rincones de Estados Unidos), reúne además de obras maestras del posimpresionismo, Renacimiento, Edad Media, antiguo Egipto, imperio persa, India y China, además de múltiples ejemplos de artes aplicadas. La particularidad de la colección de Barnes según el crítico estadounidense Lance Esplund, consiste en que Barnes:

Estableció diálogos entre obras de diferentes épocas y estilos para enfatizar las similitudes allí donde la mayoría de los museos enfatizaban las diferencias. Barnes comprendió que los antiguos griegos, Tiziano, Rubens, Renoir, y Matisse, lejos de no estar relacionados, eran eslabones de una misma cadena. ⁶⁷

⁶⁶ «[...] but the doctor could find solace in the words of James Johnson Sweeney, a respected critic and art historian he esteemed and had befriended, who hailed the work as «an achievement in America as well as the milestone in the appreciation of Renoir it represents». Howard Greenfeld: *The Devil and Dr. Barnes. Portrait of an American Art Collector*. Penguin, Nueva York, 1989, pp. 177-178.

⁶⁷ «He set up dialogues among works of various periods and diverse styles to emphasize similarities where most museums emphasize the distinctions. Barnes understood that the ancient Greeks, Titian, Rubens, Renoir, and Matisse, far from disconnected, are links in the chain». Cita

Esta concepción ahistórica del arte de Barnes es compartida por Sweeney, que también busca establecer relaciones entre distintos eslabones, no sólo en su muy ecléctica colección particular sino en su interpretación del arte contemporáneo, aplicada tanto a la crítica como al comisariado de exposiciones. Así, por ejemplo, posteriormente Sweeney destaca las conexiones entre la pintura de Joan Miró y los frescos románicos catalanes, o entre la obra de Pierre Soulages y pinturas prehistóricas europeas. En estos y otros casos que discutiremos en esta tesis, Sweeney crea diálogos visuales entre el arte moderno y el del pasado estableciendo conexiones estéticas entre piezas de distinta procedencia geográfica e histórica.

Por otra parte, los dos mantienen, aunque obviamente de maneras diferentes y en grado de oposición distinto, posiciones divergentes con las de las instituciones que formulan la narración principal del arte moderno en Estados Unidos.⁶⁸ La enemistad entre Barnes y las instituciones locales surge a raíz de una exposición en la Pennsylvania Academy of the Fine Arts en 1923. En esta ocasión, las setenta y cinco piezas de su extraordinaria colección (considerada hoy en día como uno de los mejores ejemplos de pintura impresionista y posimpresionista del mundo), fueron recibidas con unas devastadoras críticas por parte de la prensa. Aunque esa hostilidad es relativamente común en una época en la que el arte moderno es un absoluto desconocido, especialmente en Filadelfia, Barnes nunca perdona el escarnio público de las obras de Chaïm Soutine (1893-1943), Modigliani, Matisse, Pascin y Picasso que con tanto entusiasmo había traído de Europa. Enemistado desde entonces con el mundo del arte oficial, intenta combatir el desprecio de los críticos con irascibles cartas a periódicos y con litigios legales contra los museos de la ciudad. Está especialmente dolido con el Philadelphia Museum of Art, al que llamó «[...] casa de prostitución artística e intelectual» dedicada a «[...] funcionar como un pedestal en el que una camarilla de la alta sociedad posa como mecenas

recogida por James Panero: «Outsmarting Albert Barnes», *Philanthropy Magazine*, Washington D. C., verano 2011.

⁶⁸ La resistencia de Barnes a incluir su colección en los parámetros del mundo del arte establecidos por los museos y universidades, pretende sobrevivir incluso tras su fallecimiento gracias al blindaje proporcionado por su testamento (aunque finalmente y en contra de su voluntad, su colección se abre al público en 2012 en un edificio en el centro de Filadelfia).

de las artes». ⁶⁹ Su voluntad de convertir su colección en una institución independiente se materializa en 1925 cuando se convierte, no ya en museo abierto al público, como pretende en principio, sino en una escuela de arte privada cuyo ingreso y acceso depende únicamente de la voluntad del Dr. Barnes.

Aunque de muy distinto carácter, Sweeney, por su parte, y como veremos detalladamente más adelante también se mantiene al margen de ciertos posicionamientos institucionales y llega a dimitir de su puesto de dirección de museo en al menos dos ocasiones distintas, al encontrarse en desacuerdo con las decisiones impuestas por los miembros del patronato.

Por último, la colección de Barnes destaca en otra cuestión importante, la relativa a la disposición de las obras, que también comparte Sweeney. En 1932 el pintor Henri Matisse realiza un mural monumental en una de las salas de su fundación. Tras su visita, el pintor declara que la Barnes Collection «es uno de los lugares más distinguidos de Estados Unidos», y el único lugar en ese país donde las obras expuestas pueden verse de manera «razonable». Matisse opina que las obras están:

[...] expuestas de una manera muy beneficiosa para la formación de artistas estadounidenses. Los viejos maestros están expuestos junto a los modernos, un Douanier Rousseau al lado de un primitivo, y esta cercanía contribuye a que los alumnos entiendan muchas cosas que las academias no enseñan. Esta colección presenta las pinturas con completa franqueza, lo cual no es habitual en Estados Unidos. La Barnes Foundation sin duda conseguirá acabar con la presentación artificial y desacreditada de otras colecciones, donde es difícil contemplar las pinturas, expuestas hipócritamente bajo la luz misteriosa de un templo o una catedral. ⁷⁰

⁶⁹ «[...] a house of artistic and intellectual prostitution. [...] has been to serve as a pedestal upon which a clique of socialites pose as patrons of the arts». Cita original procedente de la correspondencia entre Albert Barnes y John McIllhenny, el 18 de mayo de 1937, recogida por J. Panero, «Outsmarting Albert Barnes», 2011.

⁷⁰ «On of the most striking things in America is the Barnes Collection, which is exhibited in a spirit very beneficial for the formation of American artists. There the old master paintings are put beside the modern ones, a Douanier Rousseau next to a Primitive, and this bringing together helps students understand a lot of things that the academies don't teach. This collection presents the paintings in complete frankness; this is not frequent in America. The Barnes Foundation will doubtless manage to destroy the artificial and disreputable presentation of the other collections, where the pictures are hard to see –displayed hypocritically in the mysterious light of a temple or a cathedral». Cita recogida por Jack Flam: *Matisse on Art*, University of California Press, Berkeley, 1995, p. 92.

Como veremos más adelante, la instalación de las obras, con gran atención a los colores de las paredes de las galerías y a la iluminación de las obras, es también una preocupación compartida por Sweeney y llega a ser motivo de desavenencias en los museos en los que trabaja, especialmente por su oposición a lo que Matisse denominaba «la hipocresía de las luces misteriosas».

Últimos años en Europa

Retomando los años de formación de Sweeney en Europa, tras su estancia en La Sorbonne, Sweeney decide continuar viajando y se establece en Siena, donde estudia la lengua italiana con un monje. Su entusiasmo por el italiano era tal que se dice que intenta leer a Dante antes de que pudiera aprender lo suficiente como para manejarse en un restaurante.

En 1926, mientras viajaba de Italia a Irlanda para pasar allí la Navidad, conoce a Laura Harden, una joven de Forest Hills (Queens, Nueva York), con la que se casa en mayo del año siguiente en la iglesia de la Madeleine en París y con la que visita España durante su luna de miel.⁷¹ Laura está muy interesada en el arte, ha estudiado en la escuela de artes aplicadas de Nueva York y en ese momento está continuando su formación en Europa.⁷² Laura además, colecciona arte europeo pues según un catálogo de Christie's, adquiere una acuarela a Jules Pascin (1885-1930) titulada *Personnages sous les palmiers* alrededor de 1920⁷³ y comparte la fascinación por el arte africano. Una vez casada con Sweeney, Laura continúa desarrollando su interés en el diseño y la decoración de interiores, como demuestra el hecho, que comentaremos más adelante, de que sus contemporáneos consideren el apartamento de los Sweeney como una especie de elegante galería privada. Su formación contribuye al interés de Sweeney en el diseño de interiores y a su publicación en *Town and Country*, *Harper's Bazaar* y otras revistas dedicadas a la decoración. Además de la pasión por el arte, James y Laura comparten el interés

⁷¹ En la sección de sociedad de *The Brooklyn Daily Eagle*, periódico preeminente en Brooklyn durante esta época, se publica a propósito del enlace que el matrimonio Sweeney «está pasando su luna de miel en España y esperan quedarse en el extranjero indefinidamente». En *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, Nueva York, 29 de mayo de 1927.

⁷² Las fuentes difieren entre si estudia Arquitectura en Londres o Diseño en la Parson School of Design en París, lo que sí parece cierto es que se encontraba estudiando en Europa.

⁷³ *Impressionist and Modern Art*, Christie's, Manson & Woods International Inc, Nueva York, 12 de septiembre de 2007.

por la cultura europea, y tras su regreso a Estados Unidos, ambos disfrutaban de las visitas regulares al viejo mundo.

Tras su viaje a Italia, Sweeney se establece de nuevo en la capital francesa, ahora con su esposa y pronto con Ann (1928-2001), la primera de los cinco hijos del matrimonio. Sweeney continúa escribiendo e interesándose cada vez más por las artes plásticas. En 1927 conoce en la Galería Pierre Loeb a Joan Miró, una importante amistad que, como veremos en esta tesis, resulta muy significativa para la carrera del artista catalán en Estados Unidos. Según la historiadora del arte y comisaria Margit Rowell, Sweeney está «singularmente cualificado» para entender el objetivo del pintor catalán: llegar a la poesía a través de la pintura.⁷⁴ Los dos jóvenes expatriados, el pintor y el por entonces aspirante a poeta, establecen una amistad que perdura toda su vida mientras acuden a lecturas de poemas en París. Quizás por su cercana relación con los poetas y su distanciamiento de los pintores abstractos o del grupo surrealista, desde los primeros días en París Sweeney considera a Miró como el pintor libre por excelencia. No obstante, en un artículo de ese mismo año Sweeney celebra la independencia y autodisciplina de Miró diciendo: «no sin dificultad se desligó de un movimiento con el que tenía tanto en común como el Superrealismo cuando vio el carácter político que estaba adquiriendo y que finalmente terminaría con él».⁷⁵

Años después, Sweeney rememora esos años de juventud en París en los que «Joyce cantaba canciones de taberna italianas bajo la mirada de Miró».⁷⁶ Tras su regreso a Estados Unidos, Sweeney continúa su amistad tanto con Miró como con Joyce, con quienes colabora en distintos ámbitos, pese a que la guerra dificulta la amistad en la distancia (tras la muerte del escritor irlandés, Sweeney recibe varios paquetes de cartas dirigidas a él que no habían podido enviarse durante la contienda). En 1931 Sweeney conoce también en París al pintor Fernand Léger

⁷⁴ Margit Rowell (ed.): *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Colección de Arquitectura 43, IVAM & Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Valencia y Murcia, 2002, p. 290.

⁷⁵ «Nor could it had been without difficulty that he cut himself off from a movement which had basically so much in common with his own ideals as Superrealism when he saw the political character it was taking that was eventually to be its undoing. Miró's work of the last twenty years is a journal of self-discipline». J. J. Sweeney, *Cahiers d'art*, N. 1-4, 1934.

⁷⁶ «Joyce would sing Italian drinking songs and Miró would look on». J. J. Sweeney: «Athlete and Aesthete», *The New Yorker*, 13 de diciembre de 1941.

(1881-1955), con el que rápidamente establece una sólida amistad, como demuestran los dibujos que el pintor francés dedica a Ann Sweeney (Figs. 16 y 17). Poco después, en junio de 1933, conoce, de nuevo en la galería Pierre Loeb, a otra de sus grandes amistades, el escultor Alexander Calder, conocido en París, según el arquitecto catalán Josep Lluís Sert (otra de las personas que frecuenta), como un *drôle d'Américain* («un americano raro»)⁷⁷ Calder y Sweeney inician una amistad de por vida que incluye a ambas familias. La relación es, además, muy fructífera en el campo profesional. Como veremos más adelante, Calder asiste a Sweeney en varias ocasiones en cuestiones relacionadas con la instalación de obras. A su vez, Sweeney es una referencia importante para el escultor, quien a propósito de la exposición de su obra que Sweeney dirige en el MoMA en 1943, y que luego comentaremos, dice:

Estoy muy agradecido a Sweeney por su noble esfuerzo en mi nombre. Es uno de los escasísimos críticos a quienes puedo creer –probablemente el único –y su libro [en referencia al catálogo] me alentó a mí, y a muchos otros, a creer que yo tenía algo.⁷⁸

1. 3. El regreso a Estados Unidos

Es necesario comenzar este apartado señalando que en ningún momento de su vida logra Sweeney mantenerse alejado de Europa durante mucho tiempo, especialmente de París. Pero para continuar con nuestro recorrido, diremos que tras más de una década transcurrida en su mayor parte en Europa, Sweeney decide establecerse con su familia en Estados Unidos en los inicios de la década de los treinta, probablemente debido al clima prebélico que ya empieza a sentirse en Europa. Sabemos que en 1934 está en Estados Unidos, pero al año siguiente escribe una carta a su amigo Calder dando de nuevo noticias de París, «no es un lugar muy alegre» le dice: «parece haber pocos indicios de que la situación pueda

⁷⁷ Carmen Giménez y Alexander S. C. Rower: *Calder: La gravedad y la gracia*, Museo Guggenheim Bilbao y MNCARS, Madrid, 2003, p. 78.

⁷⁸ «I am very grateful to Sweeney for this noble effort on my behalf. He is one of the very rare critics whom I can believe –probably the only one- and his book encouraged me, and many others, to believe I had something!» Alexander Calder: *An Autography with Pictures*, Pantheon Books, Nueva York, 1966, p. 184.

dar un giro positivo».⁷⁹ El escultor estadounidense reside en Francia hasta 1938, pero en ese momento se encuentra en Nueva York con motivo de una exposición.

Tras una breve estancia en la ciudad de Chicago que comentaremos en el siguiente capítulo, a finales de 1934 Laura y James se instalan de forma definitiva en Nueva York, en un edificio de diecisiete plantas construido en 1930 en el lado este de la isla de Manhattan. La vivienda situada en el 120 East End Avenue posee un carácter emblemático desde el momento mismo de su construcción. En primer lugar, es un diseño de Charles Platt (1861-1933), uno de los arquitectos más representativos del *American Renaissance* (1876-1917), movimiento que reivindica el papel de Estados Unidos en la renovación cultural del siglo xx. Además, la eminente torre forma parte de la fortuna inmobiliaria de uno de los hombres de negocios más carismáticos de la época, Vincent Astor (1891-1959). Su particular estética convierte este edificio en símbolo de la austeridad que la emergente modernidad parece querer reclamar para sí, y de la cual el propio Sweeney forma parte. Al mismo tiempo, el edificio aún conserva ciertas características del esplendor vivido en los años previos a la Depresión y algunas de sus viviendas de lujo cuentan con veinte habitaciones. Además de sus amplias dimensiones y su elevada altura, los pisos disfrutaban de una extraordinaria iluminación natural debido a unas ventanas que ocupan la totalidad del muro exterior (Fig. 18). Las crónicas de la época describen el hogar de los Sweeney como un pequeño museo privado, reservado a sus múltiples huéspedes e invitados. Según un artículo publicado en *Newsweek* en 1945, «el piso con terraza de Sweeney en Nueva York, con sus amplias dimensiones, escaso mobiliario y blancas paredes donde cuelgan *Picassos*, *Légers* y *Mirós*, evoca el mismo MoMA».⁸⁰ Así lo corrobora también el pintor peruano Felipe Cossío del Pomar, que describe de la siguiente manera el ático de Sweeney:

Su lujoso *pent-house*, todo de blanco inmaculado como el museo: muros, cortinas, vasos de porcelana china, flores: blanco sobre blanco. Uno que otro sesgo amarillo *cadmio* o azul cobalto asoma del forro de las cortinas

⁷⁹ Carta de Sweeney a Calder fechada el 1 de enero de 1935. Fragmento recogido en Dore Ashton: «Calder», en *Calder*, Fundación Joan Miró, Barcelona, 1997.

⁸⁰ «Sweeney's New York terrace apartment, with its spaciousness, sparse furnishings, and white walls, hung with Picassos, Legers, and Mirós is reminiscent of the Modern Museum itself.» «A Strong Touch of Gaelic», *Newsweek*, 12 de enero de 1945, pp. 91-92

y estimula con vivo reflejo las esculturas estratégicamente dispuestas: fetiches africanos, divinidades aztecas y caldeas, muebles Le Corbusier y van der Rohe.⁸¹

Peggy Guggenheim, directora de la galería Art of This Century con la que Sweeney colabora en la década de los cuarenta, parece haber tenido una impresión similar al visitar este apartamento donde impera el blanco con pequeños toques de colores primarios «el interior de su casa recuerda un cuadro de Mondrian», dice la coleccionista.⁸²

Una vez establecido en Nueva York, Sweeney vive inmerso en la bohemia literaria neoyorquina. En 1934 se relaciona con los escritores James Agee (1909-1955), uno de los críticos de cine más influyentes de la siguiente década, y Dwight Macdonald (1906-1982), futuro editor de *Partisan Review*. Según algunas fuentes, es en una fiesta en casa de este último donde conoce al traductor y crítico literario Eugène Jolas (1894-1952).⁸³ Jolas funda la revista *transition* en París en 1927, pero en 1935 regresa a Nueva York como corresponsal para la agencia francesa Havas News. La revista era conocida en París como *la maison de Joyce* y al otro lado del Atlántico como *The James Joyce Adulation and Interpretation Union, local 69* (la revista se editaba tanto en inglés como en francés, con ocasionales artículos en otros idiomas). Además de la excelencia en el campo de las letras, *transition* cumple un importante papel en el terreno de las artes plásticas, no obstante su nombre queda para siempre asociado a la vanguardia, y los neoyorquinos describirían años más tarde la galería de Peggy Guggenheim como «uno de los números de *transition* en tres dimensiones». Desde las oficinas de la calle 42, y con la ayuda de James Johnson Sweeney desde junio de 1936 hasta 1938, Jolas imprime varios números de *transition*. Como menciona Jolas en su momento, todos los escritores publicados en *transition* eran «huéspedes en el rascacielos de Sweeney en el East River».⁸⁴

⁸¹ Felipe Cossío del Pomar: *Crítica de arte. De Baudelaire a Malraux*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, p. 280.

⁸² Peggy Guggenheim: *Confesiones de una adicta*, Lumen, Barcelona, 2002, p. 146.

⁸³ Según Hugh Davis en *The Making of James Agee*, University of Tennessee Press, Knoxville, 2008, aunque hay otras fuentes que aseguran que fue Léger quien los presenta en París en 1931.

⁸⁴ «Jolas also mentions that most of the New York *transition* contributors were guests at Sweeney's "skyscraper home on the East River"». Cita original de Eugène Jolas: *Man from Babel*, Yale

Por tanto, Sweeney ha recorrido un largo camino desde su vivienda unifamiliar de Brooklyn al rascacielos en Manhattan, tanto geográfica como metafóricamente. Su paso por Europa, donde se ha relacionado con escritores, críticos, artistas, editores y galeristas, lo sitúa en una órbita social e intelectual determinada, diferente de aquella de la que procede. Cabe mencionar, en ese sentido, que los círculos en los que se mueve a su regreso de Europa están dominados por intelectuales de origen semita y por protestantes de las clases más altas, en ningún caso por católicos estadounidenses de primera generación nacidos en Brooklyn. En cualquier caso, Sweeney encarna la figura del nuevo intelectual neoyorquino, refinado, cultivado, «poseedor del espíritu del arte nuevo», como había destacado Piet Mondrian y en torno suyo se forma un importante núcleo de ideas avanzadas tanto en el terreno artístico como en cuestiones políticas. Las reuniones en casa de los Sweeney adquieren un gran prestigio social hasta convertirse en uno de los bastiones de la élite neoyorquina portadora del gusto moderno que pronto se convertirá en oficial. Felipe de Cossío ofrece el testimonio del significado social de estas reuniones en East End Avenue, amenizados con

[...] los «martinis» de fama internacional preparados por la diligente Sra. Sweeney y saboreados por lo más selecto del mundo de las finanzas y el arte. Llegar al bar de Mr. Sweeney es llegar a la antesala del triunfo, bien lejos de esos cafés bohemios donde pintores y poetas discuten al hilo del hambre, como lo pedía el poeta Breton, problemas estéticos fundamentales. Aquí todo está planeado, discutido y aceptado por el gusto «indiscutible» de Mr. Sweeney. Esta es su verdadera oficina y su cátedra. Aquí, ante respetables de indudable prestancia intelectual, cumple una misión –verdadera función sociológica de educación hegeliana– admitiendo que no hace falta gran esfuerzo por hacer despertar admiración por la novedad plástica a esta élite industrial familiarizada con *blue prints*, planos, máquinas, líneas aerodinámicas y «esculturas rodantes».⁸⁵

Estas palabras demuestran que cuando Sweeney regresa a Nueva York no lo hace como *Brooklynite* hijo de inmigrantes irlandeses, sino como miembro integrante

University Press, New Haven, 1998, 143-144. Recogida en Hugh Davis: *The Making of James Agee*, University of Tennessee Press, Knoxville, 2008, p. 54.

⁸⁵ F. Cossío del Pomar: *Crítica de arte*, 1976, p. 281.

de la élite cultural de Estados Unidos, conocedor de las últimas tendencias artísticas y literarias, y con una ingente lista de importantes contactos en Europa.⁸⁶ Desde este momento, Sweeney es una figura muy respetada por su formación y su agudeza para convertirse, por utilizar el término acuñado por el propio Sweeney, en uno de los *tastebreakers*⁸⁷ del siglo xx. Como veremos en los siguientes capítulos, Sweeney se concentra en el nuevo lenguaje artístico, acorde con las necesidades estructurales y espirituales de su contemporaneidad, tan distinta a las épocas precedentes. Como él mismo declara: «no creo en los que crean tendencias. Creo en los que rompen tendencias».⁸⁸

⁸⁶ Maureen Mulvihill considera que proceder de Brooklyn es una desventaja social para en esos años, siendo quizás Lee Krasner la única artista de ese distrito que había alcanzado cierta notoriedad en Manhattan, obviamente dentro de las limitaciones sociales y profesionales a las que estaban sometidas las mujeres. «Brooklyn: The Brooklyn Connection and the Manhattan Arts Scene». Conferencia pronunciada dentro del simposio sobre James Johnson Sweeney celebrado en la Pollock-Krasner House, Stony Brook University, Nueva York, el 25 de abril de 2008. En este sentido, otro intelectual que deberíamos señalar es Meyer Schapiro, ruso de raíces semitas (como Krasner) que procede del barrio inmigrante de Brownsville (Brooklyn), y que más tarde ejerce una importante influencia desde Columbia University.

⁸⁷ Russell Lynes acuña el término *Tastemakers* en su libro homónimo de 1954. Editor de *Harper's Magazine*, Lynes se convierte gracias a este y otros libros: *Highbrow, Lowbrow, Middlebrow* (1949), *Snobs* (1950), *Guests* (1951) y su célebre historia del MoMA: *Good Old Modern. An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art* (1973), en una de las personalidades más influyentes en cuanto al «gusto» en arquitectura y artes decorativas se refiere. El artículo de Sweeney, «Tastemakers and Tastebreakers» (1960), en cierta medida contesta a *The Tastemakers*.

⁸⁸ J. J. Sweeney, «Tastemakers and Tastebreakers», 1960. Respecto a esta preferencia por los *tastebreakers*, Sweeney desaconseja juzgar una obra de forma inmediata, ya que si la obra gusta la primera vez que se contempla, es probable que se deba a cierta familiaridad, a que nos recuerde algo visto previamente. Así lo explica en el artículo de Art Buchwald: «Europe Lighter Side», *The New York Herald Tribune*, 9 de julio de 1953.

II

CHICAGO, 1934-1936:

*EL LIBRO PLASTIC REDIRECTIONS Y
PRIMERAS EXPOSICIONES EN THE
RENAISSANCE SOCIETY*

«Que los auténticos buscadores nos concedan la extraordinaria alegría de celebrar la
llegada de lo nuevo».
Charles Baudelaire, 1845.⁸⁹

II

El año 1934 es un momento clave en la vida profesional de Sweeney, que como hemos visto en el capítulo anterior se establece de forma definitiva en Estados Unidos poco antes. Sabemos por la correspondencia encontrada en los archivos, que James y Laura Sweeney pasan al menos parte de 1933 y 1934 en la ciudad de Chicago, debido posiblemente a conexiones establecidas mediante su trabajo como crítico de arte para el *Chicago Evening Post Art World*, durante 1931 y 1932.⁹⁰

Sweeney lleva a cabo sus primeros proyectos como comisario de exposiciones a orillas del lago Michigan, en una institución perteneciente a la University of Chicago, The Renaissance Society. Como su nombre apunta, la «sociedad del Renacimiento» se concibe para llevar a cabo proyectos interdisciplinarios, como una suerte de «museo sin colección» en el que mostrar al público las últimas propuestas en las artes y las ciencias. Además de albergar las dos primeras exposiciones organizadas por Sweeney, en el mismo año de 1934 The Renaissance Society publica también su primer libro, *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, en el que se analizan los cambios producidos en la pintura desde las últimas décadas del siglo XIX, hasta el momento de su publicación.

En este capítulo analizaremos esta primera obra de Sweeney, así como las exhibiciones dedicadas al arte moderno que realiza en Chicago. Nos detendremos en el contenido de este libro, puesto que es una de las primeras publicaciones que examina el arte de

⁸⁹ «Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. —Puissent les vrais chercheurs nous donner l'année prochaine cette joie singulière de célébrer l'avènement du neuf». Charles Baudelaire: *Salon de 1845*, Jules Labitte, París, 1845, p. 72.

⁹⁰ La correspondencia encontrada en los archivos del MoMA revela que entre 1933 y 1934 Laura y James Sweeney viven en 212 West Adams Street de Chicago.

vanguardia en lengua inglesa. Paralelamente, valoraremos tanto la recepción del libro por parte de la crítica como las posibles vías de investigación que pudiera haber abierto y consideraremos la obra en el contexto histórico, reflexionando sobre las similitudes y diferencias respecto a otros autores de la época.

1. Plastic Redirections in Twentieth Century Painting

Aunque breve, pues cuenta con apenas cien páginas, este primer libro de Sweeney tiene por objetivo esclarecer muchas de las incógnitas respecto a las manifestaciones artísticas de principios del siglo xx. Más concretamente, *Plastic Redirections in Twentieth Century Painting* analiza los principales cambios registrados en la pintura producida en París, a raíz del trabajo realizado por aquellos artistas a los que más tarde Sweeney denominaría *tastebreakers*. Aquellos que contribuyen al *cambio de rumbo* en el arte del siglo xx con sus propuestas innovadoras y arriesgadas que fuerzan y amplían los límites artísticos.

Si bien Sweeney no acuña este término hasta su artículo de 1960: *Tastemakers and Tastebreakers*, su interés por el artista *tastebreaker* se origina con este primer libro y permanece en todo su trabajo posterior. En su segundo libro, *Vision and Design* (1967), del que más tarde hablaremos, Sweeney vuelve a incidir en esta idea del artista que «abre caminos», y explica las diferencias entre *tastemaker* y *tastebreaker* de la siguiente manera: el *tastemaker*, o «creador de tendencias, por su propia naturaleza clausura un compartimento en la historia del arte estableciendo el estilo o tendencia favorecido en cualquier época y país», mientras que el rompedor de tendencias o *tastebreaker* «es, más a menudo, el artista vitalmente creativo, del que se aprovecha el *tastemaker* de mañana».⁹¹ Para Sweeney, «si una obra de arte lo es realmente, debe ofrecer un aspecto esencialmente diferente de todo el arte que la ha precedido», sin embargo, es importante esclarecer que pese a este carácter iconoclasta del *tastebreaker*, el artista verdadero debe tener un absoluto conocimiento del arte del pasado. Así, nos explica Sweeney: «pese a lo distinto que el aspecto superficial de una obra

⁹¹ «The tastemaker by his very nature closes off a compartment of art history in establishing “the style or manner favoured in any age or country.”[...] The tastebreaker is most often the vitally creative artist, on whom the tastemaker of tomorrow will eventually batten». J. J. Sweeney, *Vision and Image*, 1967, p. 97.

contemporánea pueda parecer, en él debe subyacer una característica fundamental que la relacione con el arte del pasado».⁹²

Dos años después de esta reflexión de Sweeney, el filósofo francés Michel Foucault (1926-1984), expone una dicotomía equivalente a propósito de la historia de las ideas. En un capítulo de *La arqueología del saber* (1969) titulado «Lo original y lo regular», el filósofo francés explica:

Se pueden, pues, distinguir dos categorías de formulaciones: aquellas, valorizadas y relativamente poco numerosas, que aparecen por primera vez, que no tienen antecedentes semejantes a ellas, *que van eventualmente a servir de modelos a las otras*, y que en esa medida merecen pasar por *creaciones*; y aquellas triviales, cotidianas, masivas, que no son responsables de ellas mismas y que derivan, a veces para repetirlo textualmente, de lo que ha sido ya dicho. [...] Al historiador corresponde descubrir a partir de esos puntos aislados, de esas *rupturas sucesivas*, la línea continua de una evolución.⁹³

Plastic Redirections es un libro que, como su título adelanta, resulta fundamental para entender los puntos de inflexión en la (por entonces aún breve) historia del arte moderno, las *rupturas sucesivas* de las que habla después Michel Foucault. Su realización se benefició enormemente de la posición de Sweeney como testigo directo del surgimiento de las vanguardias en París. Por esta razón, su publicación en Estados Unidos tiene una doble trascendencia. Por una parte, proporciona al público estadounidense información sobre las tendencias del arte europeo a través de un texto sencillo y accesible. En ese sentido, cabe recordar que durante estos años tan sólo algunas revistas especializadas se hacen eco de dichas tendencias, y su acceso era, generalmente, bastante limitado. Por otra parte, *Plastic Redirections* se distingue de estas publicaciones periódicas por el carácter reflexivo y riguroso de su texto, que aún siendo asequible, se acerca a un trabajo académico por su contenido. Entre otras cuestiones, Sweeney reflexiona acerca de las razones que

⁹² «No matter how unfamiliar the surface aspects of a live contemporary work of art may appear, underneath a fundamental characteristic relates it to all the art of past times; [...] if a contemporary work of art is truly art it must offer a surface aspect essentially different from all the art that has preceded it». J. J. Sweeney, *Vision and Image*, 1967, p. 53.

⁹³ Michel Foucault: *La arqueología del saber*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2002, pp. 241-42. Cursivas de la autora.

han llevado a estos artistas a realizar el sorprendente *cambio de rumbo* que se ha visibilizado desde finales del siglo XIX y para este fin considera motivos históricos y también formales.

Aunque en blanco y negro como corresponde a la época, las cincuenta y seis imágenes que acompañan el texto constituyen una valiosa fuente de información visual en un momento en el que, como decíamos, las publicaciones europeas son aún de difícil acceso y las obras de vanguardia aún no han recibido apenas atención en los museos y galerías de Estados Unidos. El público, por lo tanto, incluso aquel interesado en el arte moderno, había tenido un contacto muy limitado con obras de vanguardia.

1. 1. Principales planteamientos

Para el título del libro Sweeney elige un término significativo y revelador. En lengua inglesa, el término *redirection* se refiere habitualmente a un cambio de atención, de punto focal o de prioridades, en definitiva, un desplazamiento hacia otros intereses. Quizás el mismo concepto al que se refiere el arquitecto, pintor e historiador del arte José Francisco Ráfols cuando en 1948 escribe que *La Masía* supone, «un cambio (decidido) de ruta» en la obra de Joan Miró.⁹⁴ El óleo pintado entre 1921 y 1922 atiende, en efecto, a un cambio consciente y meditado, pues el mismo Miró declaró que durante su realización «borraba mucho [para] deshacerme de influencias extranjeras».⁹⁵ Sweeney analiza ese preciso momento en el que los artistas, muy deliberadamente, buscan nuevas direcciones para su arte. Si hacemos referencia al pintor Joan Miró es porque este es para Sweeney uno de los ejemplos paradigmáticos del artista *tastebreaker*, debido a su constante búsqueda de nuevos caminos para su pintura, sin perder de vista, y esto es de suma importancia para Sweeney, su herencia cultural, hecho sobre el que reflexionaremos más adelante.

Momentos como este, en los que el artista conscientemente rompe con su trabajo anterior para construir un nuevo horizonte, interesan especialmente a Sweeney,

⁹⁴ José Francisco Ráfols: «Miró antes de “La Masía”», *Anales del Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1948.

⁹⁵ Declaraciones de Joan Miró recogidas por Saturnino Pesquero en *Joan Miró: La intencionalidad oculta de su vida y obra*, Erasmus, Barcelona, 2009, p. 100.

que anticipa esta idea de *redirection* en un artículo publicado en *Cahiers d'Art* en 1932. En él habla de otro concepto similar, el de *misdirection* en las artes, que podría traducirse como «ir en la dirección equivocada» o «distrarse» (en el sentido de distraerse del objetivo fijado). El artículo confirma que durante los últimos siglos la historia del arte ha ido *desencaminada* en cuanto a sus objetivos, de manera que «hemos heredado unas artes plásticas que llevan seiscientos años yendo en la dirección equivocada. Básicamente naturalista, a veces incluso en el ámbito “realista”, siempre “copiando”». ⁹⁶

El abandono de la copia de la naturaleza como objetivo casi determinante del arte, es para Sweeney la característica fundamental que causa la aparición de un arte nuevo. Sin embargo, esta renovación no corresponde únicamente a los aspectos formales (y es en esta valoración donde el trabajo de Sweeney adquiere más relevancia), sino en las consecuencias que este cambio de objetivo supone respecto a los valores espirituales del arte. Así, la primera frase de *Plastic Redirections* resulta especialmente reveladora: «quizás el siglo xx aún no haya colmado las expectativas respecto a la revisión de los valores espirituales». ⁹⁷ En nuestra opinión, el comentario de Sweeney debe comprenderse no tanto en referencia a los logros conseguidos, sino en cuanto a la *potencialidad* de este arte nuevo, su capacidad virtual de producir una verdadera transformación en la historia del arte. Esta renovación surge gracias a la aparición o, siguiendo el discurso de Sweeney, *reaparición*, de los valores subjetivos en el arte, verdaderos responsables de este «cambio de rumbo». El regreso de estos valores ya había sido anunciado por la teoría del eterno retorno del filósofo alemán Wilhelm Nietzsche (1844-1900). Un concepto temporal ya recogido por el estoicismo heleno (siglo III a. C.) y que sostiene que todo acontecimiento tiene lugar una y otra vez de manera idéntica hasta la extinción del mundo, un fin que a su vez genera un nuevo e idéntico principio. Primero en *La gaya ciencia* (1882) y más tarde en *Así habló Zaratustra* (1885), Nietzsche desarrolla esta idea matizando que no se repiten únicamente los acontecimientos sino también las ideas y los sentimientos

⁹⁶ «Today we are the inheritors of six hundred years of misdirection in the plastic arts. Basically naturalistic- at times even compassing “realism”- always a “copying”». J. J. Sweeney: «Picasso Has Already Shown the Way», *Cahiers d'Art*, Vol. 7, N. 3-5, París, 1932, s/p.

⁹⁷ «Perhaps the twentieth century has not yet lived up to all that was expected of it in the way of a revision of spiritual values». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 3.

humanos. Aplicado al arte, Erwin Panofsky establecerá un concepto similar al que más adelante nos referiremos: los «modelos arcaicos».

Para Sweeney la era de la ciencia, la razón y el pensamiento positivo, es decir, el siglo XIX, ha quedado definitivamente atrás, obsoleta en su esterilidad. «Se hizo evidente que una nueva época únicamente podía surgir de un nuevo arcaísmo» especifica Sweeney en *Plastic Redirections*, ya que «el terreno había quedado extenuado» y por tanto «había de ser removido profunda y completamente para volver a producir algo joven, poseedor de nueva savia».⁹⁸ No es la primera vez que Sweeney habla en estos términos, en el texto de 1932 a propósito de la obra de Pablo Picasso, ya había anunciado la necesidad de este retorno al mito y a la libre expresión de los materiales y las formas, tal y como había sucedido en el arte previo al Renacimiento:

La naturaleza, como Nietzsche había advertido, se ha vengado de nosotros por nuestra indiferencia al mito, por permitir su decadencia en un “cuento de hadas”, por no recuperar su potencia. En definitiva, por “el carácter impreciso de nuestra existencia carente de cualquier creencia.” Estéticamente nos hemos convertido en un pueblo marchito y apagado [...], nuestro arte ha decaído en un estereotipado academicismo o en un afectado ejercicio ilustrativo, igualmente dependientes ambos de los virtuosismos técnicos.⁹⁹

Este virtuosismo técnico y carácter analítico del estilo impresionista había agotado el camino. Siguiendo el argumento de Sweeney, debido a las dificultades para continuar con el impresionismo, los artistas europeos buscan, en principio, una renovación formal, pues «la distorsión no era ya suficiente. Había que llevar a

⁹⁸ «It was realized that a new epoch could grow only out of a new archaism. The surface soil had become exhausted. It had to be turned deeply and completely to produce anything young in vigor or sap». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 3.

⁹⁹ «And nature, as Nietzsche warned us she would, has taken her revenge on us for disregarding the myth, for allowing it to decline to a “fairytale”, for not bringing it back to virility. In short for “the abstract character of our mythless existence”. Esthetically we have become a dry, colorless people... our art has decayed either into a hackneyed academicism, or an illustrational attitudinizing, both finally dependent on technical virtuosities». James Johnson Sweeney en un número especial dedicado a Pablo Picasso, *Cahiers d'art*, N. 3-5, 1932. Cita incluida en el catálogo de la exposición comisariada por Sweeney, *A Selection of Works*, 1934, s/p.

cabo una completa ruptura».¹⁰⁰ De esta manera los artistas descubren el atractivo de la simplicidad, monumentalidad, ritmo y contrastes de forma y color de estilos más arcaicos, muy concretamente del arte africano. Por tanto, en principio el interés de los artistas de vanguardia por el arte africano responde a cuestiones estrictamente formales, según Sweeney:

La pintura en París sentía la necesidad de encontrar un orden y una forma intensa y revitalizada. Fueron esas características de la escultura primitiva, no la apariencia exótica y curiosa, las que llamaron la atención de los jóvenes pintores de la primera década del siglo.¹⁰¹

En definitiva, Sweeney habla de «expectativas» y no de resultados. Por tanto, aunque estos conceptos arcaicos reaparezcan en la cultura del siglo xx, y en ello coincide con Nietzsche, aún no es posible prever el nuevo territorio que el arte nuevo está conquistando, los nuevos caminos abiertos por este nuevo periodo en el que vuelve a reinar la subjetividad, la característica más importante entre todas las innovaciones introducidas por el arte moderno. Una afirmación, que vista en perspectiva resulta muy acertada, pues sin duda la subjetividad ha sido un valor predominante en las distintas manifestaciones artísticas del siglo xx, desde las vanguardias históricas hasta el arte conceptual. La subjetividad ha sido uno de los rasgos más sobresalientes también en la literatura del siglo pasado, como demuestra la aparición (y extenso desarrollo) del *stream of consciousness* o monólogo interior cultivado por James Joyce (*Ulyses*, 1922) y Virginia Woolf (*Las olas*, 1931). James Joyce, a quien Sweeney frecuenta en París, ejerce sin duda una poderosa influencia en el pensamiento de Sweeney, editor de la última novela del escritor irlandés, *Finnegans Wake* (1939), en la revista *transition* a principios de los años treinta.

Los *tastebreakers* inician el cambio de rumbo

Sweeney considera que esta primera ruptura, o variación formal, se produce específicamente con Georges Seurat (1859-1891), Vincent van Gogh (1853-1890),

¹⁰⁰ «Distortion, even as it was then being employed (for purely plastic ends), was not enough. A complete break had to be made», J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, p. 23.

¹⁰¹ «[...] painting in Paris was feeling the need for order and vitalized form with a growing intensity. And it was these characteristics, not the quaintness and exotic appeal of primitive sculpture, that took and held the attention of the younger painters during the first decade of the century. J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 17.

Paul Gauguin (1848-1903) y Paul Cézanne (1839-1906). Estos artistas, atraídos en principio por una estructura renovada, descubren la riqueza espiritual del arte no-occidental y a través de él se liberan del carácter naturalista de la pintura. Así pues, es con estos cuatro maestros con quienes nace un nuevo interés en la estructura pictórica, el volumen y el espacio. Para Sweeney, la actitud de estos artistas (y la continuidad que su obra tiene en el siglo xx, es decir, las «expectativas» que generan) puede resumirse en la célebre declaración de Cézanne: «No he intentado reproducir la naturaleza, la he representado».¹⁰² Respecto a la renovación formal surgida del arte de las culturas más jóvenes, Sweeney considera que «mediante el color, Cézanne sugirió la plasticidad que los primitivos africanos expresaron directamente a través del modelado de sus materiales».¹⁰³ Aunque en lo concerniente a esta cuestión, es el trabajo de Paul Gauguin «más que a través de ningún otro, que la pintura europea comprendió las posibilidades plásticas de otros puntos de vista distintos a los suyos».¹⁰⁴

Es decir, ya en esta primera obra de Sweeney encontramos una de las líneas principales de su discurso, que es el énfasis de lo subjetivo; lo expresivo, lo visionario... Con ello continúa con la tradición iniciada por el poeta francés Charles Baudelaire, que entrelaza la modernidad con el movimiento romántico: «quien dice Romanticismo dice arte moderno —es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración al infinito, expresados por todos los medios que contienen las artes».¹⁰⁵

Respecto a la pintura de Georges Seurat

Sin embargo, continuando con la reflexión de Sweeney sobre estos cuatro artistas citados, el artista verdaderamente clave para esta renovación es Georges Seurat.

¹⁰² Recogida por Sweeney en *Plastic Redirections*, 1934, p. 7.

¹⁰³ «Cézanne suggested through color the plastic themes which the primitive African expressed directly in the modeling of his materials». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 47.

¹⁰⁴ «[...] it was through Gauguin, possibly more than through any other individual, that European painting was brought to a realization of the plastic possibilities of other viewpoints than its own». Aparte de esta valoración, por lo demás Sweeney considera a Gauguin «un pintor menor». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 12.

¹⁰⁵ Charles Baudelaire: «¿Qué es el Romanticismo?» *Salones y otros escritos sobre arte*, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1996, p. 102. Cita original en: *Baudelaire Dufay's. Salon de 1846*, Ligarán, 2015. Para más información sobre Charles Baudelaire en relación al arte moderno remito al estudio de Jeffrey Coven y Dore Ashton: *Baudelaire's Voyages. The Poet and His Painters*, Bulfinch Press, Little Brown and Company, Nueva York, 1993.

Esto se debe a que, pese al romanticismo de Gauguin y la estructuralidad de Cézanne, el rasgo más valorado por Sweeney es, como decíamos, la subjetividad. Para Sweeney: «aunque Cézanne y van Gogh entendieron que el cambio de rumbo era necesario, estuvieron demasiado comprometidos profesionalmente con la técnica impresionista como para hacer efectivos los cambios fundamentales necesarios».¹⁰⁶ Sin embargo, «[...] fue Seurat quien apuntó en la nueva dirección, con su atrevida apuesta por la simplificación y la monumentalidad de la mirada selectiva».¹⁰⁷ Esta es una reflexión muy significativa sobre la obra de Seurat ya que tradicionalmente, esto es, a raíz de la interpretación de la vanguardia iniciada por Alfred H. Barr, Jr. (1902-1981), primer director del MoMA, se le ha considerado un artista fundamentalmente analítico. En opinión de Barr, el arte abstracto se puede dividir en dos corrientes:

[...] ambas surgidas del impresionismo. La primera y más importante tiene su origen en las teorías y la obra de Cézanne y Seurat. Atraviesa el torrente cada vez más caudaloso del cubismo y desemboca en el delta formado por los diversos movimientos geométricos del constructivismo.¹⁰⁸

Por tanto, para Barr, que es en definitiva quien sienta la doctrina del arte moderno en Estados Unidos, considera que el arte de Seurat es, junto al de Cézanne, la quintaesencia de la corriente más intelectual del arte del siglo xx. La otra tendencia, iniciada por Gauguin, pasa por la obra de Matisse y desemboca en la abstracción expresionista de Kandinsky.¹⁰⁹

¹⁰⁶ «Cézanne and van Gogh, while both sensed that redirections were necessary, were themselves too deeply committed to their professional Impressionistic technique to be able to effect the necessary fundamental changes». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 11.

¹⁰⁷ «[...] it was Seurat who pointed out the new direction, in his bold turn to a simplification and monumentality of selective seeing». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 7.

¹⁰⁸ «The first and more important current finds its sources in the art and theories of Cézanne and Seurat, passes through the widening stream of Cubism and finds its delta in the various geometrical and Constructivist movements». A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, p. 19.

¹⁰⁹ Quisiéramos mencionar que la división del arte moderno en dos corrientes paralelas por parte de Alfred Barr, pese a alzarse como discurso hegemónico, no ha sido aceptada unánimemente, ni siquiera por sus contemporáneos. La obra de Cézanne, por ejemplo, un artista que para Barr representa la esencia de la corriente analítica, está impregnada de un fuerte romanticismo, como apunta Picasso en 1935. El artista español declara a Christian Zervos que lo que a él le interesa de Cézanne es su «angustia», la verdadera «lección de Cézanne». Christian Zervos: «Conversation avec Picasso», *Cahiers d'art*, Vol. 10, pp. 173-178, París, 1935.

Sweeney por el contrario, analiza el trabajo de Seurat desde una perspectiva más flexible. Él diferencia al pintor puntillista del resto de los impresionistas porque consigue priorizar la estructura monumental del cuadro por encima del llamado «efecto mosaico» propio del impresionismo. Despreocupado por la verosimilitud de sus anatomías y los detalles superfluos, Seurat concentra su atención en el volumen y el espacio pictórico hasta conseguir un «efecto arquitectónico».¹¹⁰ En este sentido, Seurat cuenta con un antecedente fundamental en la pintura de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), cuyo celebrado academicismo es, a la postre, únicamente aparente. Ingres consigue dotar la figura de contorsiones y anatomías imposibles sin renunciar a las armonías propias del clasicismo. Así lo había señalado ya Pablo Picasso al contemplar *Un baño turco* en el Salón de Otoño de 1905.¹¹¹ Al igual que Picasso, Seurat, que no obstante había estudiado con Henri Lehmann (1814-1882), un discípulo de Ingres, se sintió fascinado por su obra y entre 1875 y 1877 estudió muy de cerca su pintura. Así lo demuestran su *Angélica en la roca (después de Ingres)*, lienzo de 1878 conservado por el Norton Simon Museum en Pasadena, California, o el dibujo de *La mano de Poussin (después de Ingres)*, realizado entre 1875 y 1877 y que Margaret Scolari (1901-1987), esposa de Alfred Barr dona al Metropolitan Museum. En ambas pinturas Seurat distorsiona la anatomía femenina en favor de una estructura unificada a la vez que expresiva y vibrante. Es decir, Seurat busca el rigor del clasicismo pero según el argumento de Sweeney, como forma de emprender una renovación en la pintura. De Ingres toma su perspectiva plurifocal y su estatismo, que contribuyen a crear esa dimensión atemporal y arcaica tan característica de su obra y que Sweeney admira profundamente.

Sweeney argumenta que si en las formas geométricas de la pintura de Cézanne tenemos el principal antecedente del cubismo, con la obra de Seurat, «[...] tenemos una anticipación a la actitud poscubista, que en vez de continuar analizando la forma, intenta dar vida a formas geometrizadas estrictamente a través del juego

¹¹⁰ J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 9.

¹¹¹ La influencia de esta obra en *Las señoritas de Avignon* ya fue apuntada por el profesor Robert Rosenblum: «The “Demoiselles d’Avignon” Revisited», *Art News*, Vol. 72, N. 4, 1973, pp. 45-48. Para más información de la influencia de la obra de Ingres en Picasso ver el artículo de Michael Marrinan: «Picasso as an “Ingres” Young Cubist», *The Burlington Magazine*, Vol. 119, N. 896, noviembre, 1977, pp. 756, 758-763.

entre relaciones plásticas».¹¹² Evidentemente, Sweeney escribe estas palabras una vez desarrollado el periplo estructural del cubismo, aún así, es interesante destacar que su mirada se centra en las cualidades subjetivas de la obra de Seurat, tradicionalmente considerado un artista inclinado al cientifismo por su interés en las teorías de Michel Eugène Chevreul (1786-1889). Sweeney no comenta las teorías del contraste simultáneo pero sí destaca el escaso interés del artista en la corrección anatómica, el sacrificio de los efectos naturalistas y cómo «únicamente a través de la sensibilidad sus formas se salvan de una estilización calculada y muerta. En su pintura regresan las líneas de contorno».¹¹³ Es cierto que con la perspectiva del tiempo la obra de Seurat ha demostrado tener cualidades líricas poco frecuentes en obras tan marcadamente intelectuales o estructuradas. Sin embargo, el propio artista explica, a propósito de los comentarios de sus amigos, los pintores neoimpresionistas Albert Dubois-Pillet, Paul Signac y Charles Angrand que cuando lo ven trabajar en el taller: «ellos ven poesía en lo que hago, pero yo aplico mi método, nada más».¹¹⁴

El historiador del arte Meyer Schapiro, del que pronto hablaremos, ha analizado los temas de la pintura impresionista como una superflua celebración de la vida burguesa. En este sentido, Sweeney también diferencia a Seurat, pues en algunos de sus temas, como es el caso de *Joven empolvándose la nariz* (1888-1890, fig., 19), el retrato de la mujer que se empolva la nariz, Sweeney encuentra «un reposo que prácticamente otorga la dignidad de una expresión religiosa».¹¹⁵ Por tanto puede decirse que la mirada de Sweeney, interesado por el carácter estructural pero también por las cualidades líricas y expresivas de la pintura, encuentra en Seurat una libertad y una capacidad expresiva que le sitúa en un lugar «demasiado adelantado a su tiempo», un verdadero artista *tastebreaker*, capaz de producir una fuerte emoción en el espectador.¹¹⁶

¹¹² «[...] in his almost-stylized elements we have an anticipation of the post-Cubist reverse-attitude, which, instead of continuing to analyze form, strives to bring geometrized forms to life purely through an interplay of plastic relationships». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 9.

¹¹³ «Contour lines have returned». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 10.

¹¹⁴ Recogido sin citar la fuente original en Maurizia Tazartes, Anna Maria Damigelia y Ronald de Leeuw. *Los Impresionistas y los creadores de la pintura moderna*, Carroggio, Barcelona, 2000.

¹¹⁵ «There is in *La Poudreuse* a repose that gives it almost the dignity of a religious expression», J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 10.

¹¹⁶ «Seurat was too far in advance of his day», J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 10.

La influencia de Roger Fry y los fundamentos para el arte moderno

En la valoración de estos artistas, elegidos por Sweeney por su condición de *tastebreakers*, resuena la influencia del crítico inglés Roger Fry, a quien hemos mencionado anteriormente a propósito de la estancia de Sweeney en Cambridge a mediados de la década de los veinte. El arte de Cézanne había supuesto una verdadera revolución estética para Fry en 1906 durante su trabajo como comisario para el Metropolitan Museum de Nueva York. Hasta esta fecha, se había concentrado sobre todo en el estudio del arte renacentista, pero a raíz de la muerte del artista francés en ese mismo año, comienza a interesarse por su obra hasta el punto de declarar que Cézanne es «[...] el más puro e íntegro de los artistas». Una de las razones de la originalidad del trabajo de Paul Cézanne consiste, según Fry, en que su obra establece una continuidad con el Romanticismo, al que contribuye «portando el don de la expresión». Podemos relacionar la valoración de la expresión romántica en Cézanne por parte de Fry con la *subjetividad* de la que habla Sweeney, pues ambos autores están estableciendo los mismos valores estéticos en el arte moderno. Para Fry, Cézanne rompe con los modelos anteriores y aporta el trabajo original de un verdadero artista innovador, llegando a decir «[...] dudo si en la galería de Vasari hay un modelo más completo de artista original».¹¹⁷

Respecto a la obra de Georges Seurat, debemos mencionar un interesante cambio de apreciación: aunque en principio Roger Fry no la tiene en gran estima por creerla demasiado científica, en la década de los veinte reconsidera el trabajo del pintor francés (e incluso adquiere *La Luzerne, Saint-Denis*, pintada por Seurat en 1885) y «[...] para principios de los años veinte, Seurat había reemplazado a Gauguin y van Gogh en el canon de Fry, situándolo junto a Cézanne y

¹¹⁷ «[...] the purest and most unadulterated of artists»; «above all he had the gift of expression, the perfect realisation of the type of the artist – I doubt whether in the whole of Vasari's great picture gallery there is a more complete type of "original"». Roger Fry: «Paul Cézanne by Ambrosie Vollard», *Burlington Magazine*, París, 1915. Texto recogido en J. J. Sweeney: *Vision and Design*, Meridian Books, Nueva York, 1957, pp. 256-66. No podemos dejar pasar por alto el detalle de que Fry, en una cita nada anecdótica, aluda a Giorgio Vasari (1511-1574) para otorgar al trabajo de Cézanne un prestigio del que en ese momento dista mucho de poseer. El pintor y arquitecto de Arezzo, autor de *Le vite de' più eccellenti architettori, pittori et scultori italiani* («vidas de los más excelentes pintores y escultores», 1568), sienta las bases ideológicas para la disciplina de la historia del arte, siglos antes de que ésta exista como disciplina académica. Con esta referencia, Fry está validando el trabajo de Cézanne no ya dentro de la vanguardia sino de la tradición de la historia del arte.

prácticamente a su mismo nivel».¹¹⁸ Finalmente, Fry valora el trabajo del pintor de *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* (1884-86), porque «aceptando el estudio impresionista del color atmosférico e incluso trascendiéndolo, Seurat reafirma la unidad de la superficie a través de una elección deliberada de distancias y proporciones dentro del rectángulo de visión».¹¹⁹

Además de ser una influencia fundamental para Sweeney, el pensamiento de Fry sirve también de modelo a Alfred Barr, interesado como está durante esta década de los treinta en la definición y clasificación de las distintas posibilidades artísticas de la vanguardia. El trabajo de Fry se recopila en *Vision and Design*, una colección de artículos y conferencias publicada en 1920, que facilita la difusión de sus ideas también en Estados Unidos. La narrativa elaborada por Fry inspira la primera exposición del MoMA dedicada, precisamente, a los cuatro pintores reivindicados por Fry como punto de partida para el arte moderno. Además, y como veremos más adelante, estos artistas terminan formando el núcleo fundamental de la colección permanente del museo. En esta línea, en 1935 Alfred Barr dirige una retrospectiva de Vincent van Gogh en la que, con un marcado carácter didáctico, las obras se cuelgan en secuencia continua dependiendo del periodo, un tipo de montaje tomado de los museos europeos que no era práctica frecuente en Estados Unidos. Acompañando las pinturas, pueden verse fragmentos de la correspondencia entre el artista y su hermano Theo, una metodología con la Barr pretende intelectualizar el arte moderno, idea a la que regresaremos más adelante.

La propuesta de Fry es por tanto, compartida y confirmada por Sweeney en *Plastic Redirections*, y al mismo tiempo resulta muy influyente para Alfred H. Barr durante las décadas de los veinte y treinta, tal y como ha apuntado el historiador

¹¹⁸ «[...] by the early 1920s, Seurat had replaced Gauguin and van Gogh in Fry's canon, alongside and almost on the same level as Cézanne». Christopher Green: *Art Made Modern. Roger Fry's Vision of Art*, Merrell Holberton Publishers & The Courtauld Gallery, Londres, 2000, p. 208.

¹¹⁹ «Seurat also accepting & even pushing further the Impressionist study of atmospheric colour reasserts the unity of the surface by a very deliberate choice of interval and proportion of forms within the rectangle of vision». Conferencia de Roger Fry para la Slade School a principio de la década de los veinte. Fry Papers 1/90. Recogido por C. Green, *Art Made Modern*, 2000, p. 208.

del arte Irving Sandler.¹²⁰ Recordemos que en la temprana fecha de 1926, Barr publica un artículo en el periódico de la Universidad de Harvard en el que se lamenta de que no pudiera contemplarse en ningún museo de Boston «ni un sólo lienzo de Cézanne, van Gogh, Seurat o Gauguin: maestros admirados en todo el mundo [...], excepto en Boston». Ya entonces Barr considera inaceptable que «los grandes fundadores de la tradición contemporánea»¹²¹ no estén representados en una de las ciudades con más prestigio académico de Estados Unidos, pues Boston, con esa antigüedad que en Nueva Inglaterra está asociada a la autoridad intelectual, es, junto a Chicago, uno de los referentes culturales más importantes del país en esos momentos.

La ruptura del canon y la nueva sensibilidad

Junto a estos cuatro artistas destacados por Sweeney en *Plastic Redirections* y confirmados por Alfred Barr en la colección del MoMA, hay otros que el autor menciona por su labor relevante en la ruptura de los cánones establecidos. Este es el caso de la pintura impresionista de Auguste Renoir (1841-1919), que según Sweeney, responde a unas características especiales, pues nunca pierde el interés por la estructura y la forma, tal y como sucede con el resto de los impresionistas. Allá por 1883 su pintura alcanza, en las propias palabras de Renoir (que Sweeney recoge en *Plastic Redirections*, un «callejón sin salida»), pues la subordinación de la mirada selectiva en favor de accidentes lumínicos y atmosféricos provoca la «corrupción de la substancia».¹²²

Por otra parte, la pintura de Henri Matisse (1869-1954) resulta también fundamental para este proceso de renovación en el arte, pues su asimilación de las cualidades de tradiciones más antiguas y orientales son, a diferencia de otros artistas como Gauguin, «evidentemente conscientes».¹²³ También artistas más jóvenes, como Henri Rousseau, «le Douanier» (1844-1910) y Pablo Picasso, del que pronto hablaremos, participan en la búsqueda de esta nueva sensibilidad.

¹²⁰ En la introducción a la obra de Alfred H. Barr, Jr.: *La definición del arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1986, p. 12.

¹²¹ Alfred H. Barr, Jr.: «Wellesley Critic Sees Former Center of Seven Arts Barren and Dreary: Fogg Museum Excepted», *Harvard Crimson*, 30 de octubre de 1926, p. 1.

¹²² De las palabras de Renoir en conversación con el marchante Ambroise Vollard recogidas por Sweeney (sin fecha). Ver J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 7.

¹²³ J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 12.

Sweeney considera que Rousseau contribuye a la nueva pintura con la intensidad necesaria para conseguir una verdadera y nueva expresividad. Con ello, Sweeney se sitúa junto al crítico de arte británico Herbert Read (1893-1968), quien reivindica también esta capacidad expresiva en su libro publicado en Londres en 1933, *Art Now. An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*, mencionado por Sweeney en *Plastic Redirections*.¹²⁴

La ruptura con el canon anterior lleva a estos *tastebreakers* a buscar la fertilidad en tierras vírgenes. Matisse se inspira en las civilizaciones india y persa, Gauguin en los grabados japoneses y Braque y Picasso centran su búsqueda en el arte africano. En este primer momento en el que se produce el contacto inicial con otras culturas, Sweeney reconoce que existe «la tentación de realizar un *pastiche* con las obras africanas, porque en ellas se evidenciaban el orden y la forma revitalizada que tan ansiosamente se buscaban en ese momento».¹²⁵ En 1907 se empiezan a ver los primeros resultados en la obra de Picasso, quien en obras como *Torso masculino* (Fig. 20) muestra una «nueva claridad, al vislumbrar la estructura elemental bajo las formas naturales».¹²⁶ A esa fase inicial le sucede otra en la que Léger, Picasso y Braque van absorbiendo la monumentalidad de las formas características del arte africano, sus planos facetados y su estructura arquitectónica. Esto se debe, según Sweeney, a que allende el lenguaje visual hay otra cualidad, que corresponde a una búsqueda más insondable: «el arte occidental

¹²⁴ J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 16. Aunque hablaremos del crítico de arte, poeta, crítico literario y escritor Sir Herbert Read más adelante, debemos dejar constancia aquí y a propósito de esta comparación entre ambos, que Read y Sweeney coinciden primero, a través de la experiencia de ambos con AoTC, la galería dirigida por Peggy Guggenheim y más tarde en la Asociación Internacional de Críticos (AICA). Por otra parte, colaboran en varios jurados, como el Guggenheim International Award. Entre 1933 y 1938 Read es editor de la revista especializada en las artes plásticas, *Burlington Magazine* (que Sweeney dirige entre 1952 y 1961), y fundador de *Arts and Letters*, una de las primeras revistas literarias en publicar a T. S. Eliot. En 1947, Read es uno de los fundadores del Institute of Contemporary Arts de Londres. Como Sweeney, Read estuvo muy atento a las figuras que propiciaron una ruptura con el canon establecido, también en el terreno literario, y fue el primer escritor británico en interesarse por el existencialismo francés, trabajando particularmente en la obra del escritor Jean Paul Sartre (1905-1980).

¹²⁵ «In the beginning there was a temptation to *pastiche* the actual negro productions, for in them was immediately evident all that order and vitalized form which was being so eagerly sought at the time». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 47.

¹²⁶ «The first recognizable result was a] new clarity in envisaging the elemental structure beneath the natural form». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 47.

no estaba simplemente buscando otra tradición, sino características sólidas y universales sobre las que poder construir una nueva tradición».¹²⁷

El cubismo, nos dice Sweeney, consigue una ruptura muy necesaria y su importancia consiste, sobre todo, en eliminar el naturalismo en el arte. Sin embargo, el paso siguiente en esta búsqueda es el de la incorporación de la subjetividad, que llega de la mano del surrealismo. Sweeney cita a varios artistas influidos por el surrealismo: Paul Klee, Giorgio de Chirico (1888-1978) y Max Ernst (1891-1976), pero en lo que al desarrollo de la subjetividad en el arte se refiere «nadie consigue la cualidad lírica de Joan Miró». Respecto a este lirismo inmediato, Sweeney añade: «en las fantasías de Miró no parece que el intelecto intervenga para interponerse entre la libre respuesta intuitiva del artista al material y el resultado plástico».¹²⁸

El pintor catalán es sin duda el artista más cercano a los postulados de Sweeney, ya en 1919 se adelanta a la tesis fundamental sobre la que gira *Plastic Redirections* cuando explica que «la tradición francesa se ha roto. Aquella lluvia de colores y luz de los grandes impresionistas recogidas por el clásico Cézanne para hacer con ella obra de museo, se ha estancado».¹²⁹ Incluso un año antes, Miró anticipaba las fuentes que podían desbloquear este estancamiento del arte, cuando apelaba a esa capacidad mágica del arte para maravillarse por las pequeñas cosas de la naturaleza: «el goce de llegar a comprender en un paisaje una pequeña hierba- ¿Por qué despreciarla?-, hierba tan graciosa como un árbol o una montaña. A excepción de los primitivos y los japoneses casi nadie se acuerda de eso tan divino».¹³⁰

¹²⁷ «Western art was looking not merely for another tradition but for some sound universals on which a new tradition might be built». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 14.

¹²⁸ Así lo manifiesta Sweeney a propósito de la obra de Jean Hélion: «he does not yet achieve the lyric quality of Joan Miró. In Miró's fantasies no intellectual control whatsoever seems to come between the artist's free intuitional response to his materials and the plastic result». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 35.

¹²⁹ Miró en correspondencia con José Francisco Ráfols en marzo de 1919, citado en «Miró antes de "La Masía"», *Anales del Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1948, p. 501.

¹³⁰ Miró en una carta de 1918 citado por José Francisco Ráfols en «Miró antes de "La Masía"», *Anales del Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1948, p. 500.

Aquellas cosas «tan divinas» habían quedado en el olvido, sin embargo, en estas primeras décadas del nuevo siglo, aparece una nueva espiritualidad que lleva a algunos artistas a recuperar el mito para ver con nuevos ojos. Los artistas, que buscan respuestas en el arte no occidental necesitan «aprender a ver con una mirada joven para respetar la intensidad de las intuiciones».¹³¹ A raíz del estudio de este arte más arcaico, el artista explora la estructura racional y la intuición emotiva para alcanzar un arte que conecte con la humanidad y sea parte de ella, no un mero reflejo despersonificado. Este logro constituye la verdadera aportación del arte no occidental a la vanguardia europea. Sweeney sintetiza estas ideas de la siguiente manera:

El siglo XX se ha caracterizado por un retorno gradual a los orígenes, hacia un nuevo arcaísmo -un modo de expresión pre lógico- hacia un arte entendido como algo necesario y orgánico, que trata de nosotros, un elemento vital en el mundo, no simplemente un reflejo de éste.¹³²

Con esta idea, Sweeney se anticipa al resurgimiento del mito que cobra especial relevancia a finales de los años treinta y principios de la década de los cuarenta, cuando la crudeza de la guerra y la ansiedad ante la posibilidad de un nuevo (y definitivo) conflicto bélico despiertan un interés renovado por la mitología. Como es de sobra conocido, el renacer del mito tiene especial repercusión en el arte de la escuela de Nueva York, tal y como queda expresado por los artistas Adolph Gottlieb (1903-1974) y Mark Rothko (1903-1970) en una entrevista en la que explican,

Si bien el arte moderno recibía su primer impulso gracias a las formas descubiertas en el arte primitivo, sentimos que su verdadero significado no reside en sus disposiciones formales, sino en el significado espiritual subyacente a estos trabajos arcaicos... Si esas demoníacas y brutales imágenes nos fascinan hoy en día no es por su exotismo ni por la nostalgia por un pasado que nos resulta encantador debido a su lejanía. Al contrario, es la inmediatez de estas imágenes lo que nos atrae irresistiblemente. Las fantasías, supersticiones, fábulas atroces y extrañas

¹³¹ «[...] learn to see with young eyes to respect the intensity of intuitions». J. J. Sweeney, «Picasso Has Already ...», 1932, s/p.

¹³² «The twentieth century has been characterized by a gradual return to origins, to a new archaism -a prelogical mode of expression- to art as something necessary and organic: a vital element in the world about us, not merely a reflection of it». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 35.

creencias que tan elocuentemente fueron expresadas por el hombre primitivo.¹³³

A mediados de los años cuarenta, en pleno auge del «internacionalismo» en el arte, la influencia del arte primitivo en el arte moderno es una realidad asumida y la apreciación del arte no occidental es esencial para la valoración del arte del momento, tal y como anuncia el artista abstracto Barnett Newman (1905-1970),

Cada vez es más evidente que para entender el arte moderno uno debe apreciar el arte primitivo, ya que así como el arte moderno se erige como una isla de rebelión en la corriente de la estética occidental, las tradiciones del arte primitivo se sitúan al margen, como auténticos resultados estéticos logrados sin la participación de la historia europea.¹³⁴

Así pues, y para concluir este apartado, diremos que Sweeney expone en *Plastic Redirections* que los *cambios de dirección* en las artes plásticas son consecuencia directa del propio *cul de sac* al que el siglo XIX ha llevado a los artistas. Los avances científicos y el desligamiento de valores espirituales provocan un creciente interés por la poesía, la mitología y los valores subjetivos en el arte. Respecto a esta última idea, el renacer del mito será una realidad a mediados de la década siguiente, a la que Sweeney se adelanta con su reivindicación de la mitología. Un artículo publicado en *Partisan Review* en 1946 expresa esta necesidad del mito que Sweeney ya anuncia doce años antes,

Necesitamos un nuevo mito que reemplace la limitada perspectiva del siglo XIX sobre la ciencia y el progreso, ahora que sabemos lo perjudicial

¹³³ «While modern art got its first impetus through discovering the forms of primitive art, we feel that its true significance lies not merely in formal arrangement, but in the spiritual meaning underlying all archaic works... That these demonic and brutal images fascinate us today is not because they are exotic, nor do they make us nostalgic for a past which seems enchanting because of its remoteness. On the contrary, it is the immediacy of their images that draws us irresistibly to the fancies and superstitions, the fables of savages and the strange beliefs that were so vividly articulated by primitive man». Adolph Gottlieb y Mark Rothko en «The Portrait of the Modern Artist». Texto procedente de una entrevista telefónica en WNYC con H. Stix el 13 de octubre de 1943, aparecido en Irving Sandler: *The Triumph of American Painting*, Harper & Row, Nueva York, 1976, pp. 63-64.

¹³⁴ «It is becoming more and more apparent that to understand modern art, one must have an appreciation of the primitive arts, for just as modern art stands as an island of revolt in the stream of Western European aesthetics, the many primitive art traditions stand apart as authentic aesthetic accomplishments that flourished without benefit of European history». Barnett Newman: «Northwest Coast Indian Painting», Betty Parsons Gallery, 30 de septiembre-19 de octubre 1946.

que resulta. Especialmente como método de crítica y creación, la literatura es muy superior a la ciencia.¹³⁵

1. 2. Recepción y contextualización

El primer libro de Sweeney se recibe de forma muy positiva, hasta el punto de que la primera tirada se agota antes de salir a la venta y es necesario hacer dos ediciones sucesivas.¹³⁶ *The New York Times* publica dos reseñas distintas sobre *Plastic Redirections*. En la primera se ensalza por su excelente labor bibliográfica y por «presenta[r] sus argumentos de manera académica, cuidadosamente expuestos y documentados». La segunda reseña, firmada por Edward Alden Jewell en la sección de publicaciones, destaca la enorme utilidad de su labor de documentación tanto biográfica como bibliográfica.¹³⁷ En el *Chicago Tribune*, Daniel Catton Rich, futuro director del Art Institute de Chicago, escribe que el libro es una obra «[...] rebotante de ideas originales, expuestas de manera clara y equilibrada en sus juicios». Rich compara *Plastic Redirections* con el mencionado libro *Art Now*, del británico Herbert Read y opina que Sweeney «[...] está mejor informado que el Profesor Read en cuanto a la filosofía subyacente se refiere, y resulta mucho más convincente».¹³⁸

La revista *Parnassus* publica otra crítica favorable: «es una de las más claras e inteligibles discusiones acerca de pintura vanguardista contemporánea que ha aparecido hasta la fecha».¹³⁹ El arquitecto Barry Byrne, desde *Commonweal*

¹³⁵ «We need a new myth to replace the narrow and now harmful nineteenth-century world view of science and progress; especially as a method of criticizing and creating, literature is far superior to science». Richard Chase: «Notes on the Study of Myth», *Partisan Review*, verano de 1946, p. 338.

¹³⁶ Como observa Tony Beauchamp la reedición en 1972 por la editorial Arno Press demuestra que su contenido continúa siendo relevante en décadas posteriores. *James Johnson Sweeney and the Museum of Fine Arts, Houston: 1961-67* (tesina inédita), University of Texas at Austin, agosto 1983, p. 32.

¹³⁷ «[Sweeney] present[s] his argument in a scholarly fashion, carefully annotated and documented. A valuable feature of the book (whose first edition, we learn, was virtually sold out before the work went to press) is a set of biographical notes, which should prove extremely convenient for reference». «Modern Redirections» y «New Books on the Arts» por Edward Alden Jewell, *The New York Times*, 26 de agosto de 1934.

¹³⁸ «[...] packed with original thought, clear in his expression and level in its judgements [...] in exposing the philosophy behind it he is better informed than Prof. Read and a good deal more cogent». Daniel Catton Rich: «Review of Plastic Redirections in 20th Century Painting», *Chicago Daily Tribune*, 25 de agosto de 1934.

¹³⁹ «It is one of the clearest, most intelligible discussions of contemporary advanced painting that has so far appeared». Reseña de A. Philip McMahon en *Parnassus*, Vol. 7, N. 3, marzo 1935, p. 27.

anuncia que el libro abre nuevas líneas de pensamiento, y destaca: «[...] la erudición y la objetividad con las que se analiza el trabajo. La publicación de estas conferencias promete la llegada de una crítica de arte meticulosa, asociada a un estilo literario característico».¹⁴⁰

La notoriedad de *Plastic Redirections* trasciende el momento de su publicación y dos años después aparece reseñado en *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, donde se destaca que

Los distintos estilos contemporáneos en la pintura están cuidadosamente divididos por escuelas e ilustrados con fotografías excelentemente seleccionadas. A través del impresionismo, neoimpresionismo, y así sucesivamente, por medio de fluidas transiciones, los estilos parecen sucederse unos a otros de manera natural [...]. La ausencia de pintura estadounidense, y el énfasis en todo lo parisino resulta normal en un libro dedicado a los cambios de rumbo en las artes plásticas. Aunque uno desearía que el Sr. Sweeney hubiera prestado más atención a los interesantes experimentos en Alemania.¹⁴¹

Aunque en general coincide en muchos puntos con el resto de críticas, la del boletín del MoMA enfatiza de una manera muy evidente los puntos en común entre el discurso de Barr y el de Sweeney. En primer lugar, destaca: «la cuidadosa división de los distintos estilos en escuelas», lo que nos hace pensar en los célebres esquemas que el director del MoMA está diseñando en las mismas fechas y que pretenden establecer una rigurosa clasificación del arte moderno en escuelas, como veremos más tarde. Una segunda afirmación señala que en el libro de Sweeney «los estilos se suceden de manera natural, a través de fluidas transiciones», lo cual también nos hace pensar en el planteamiento de Alfred Barr,

¹⁴⁰ «[...] the culture and detachment with which the work is assayed. With the publication of these lectures comes the promise of a continued appearance of thoroughgoing art criticism allied to a distinctive literary style». Barry Byrne: «From Cézanne to Surrealism», *Commonweal*, N. 21, 23 de noviembre de 1934, p. 125.

¹⁴¹ «Plastic Redirections is simply written, with recent painting manners neatly boxed in schools, and illustrated by excellently selected photographs. Through Impressionism, Neo-Impressionism, and so on, through smoothest transitions, seem to follow necessarily one after another [...]. The absence of American painting and much ado about Paris seems normal enough in a book dealing with plastic redirections; one might wish, however, that Mr. Sweeney had noted more of the interesting experiments in Germany». John Allcott: *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, MoMA, Vol. 3, N. 18, septiembre 1936, pp. 427-29.

heredero a su vez de las ideas del filósofo alemán Friedrich Hegel (1770-1871), respecto a su idea del desarrollo orgánico del arte en estilos sucesivos. En tercer lugar, el hecho de que el autor del artículo eche de menos los «interesantes experimentos en Alemania» nos hace pensar que, bien Alfred Barr asesora muy de cerca a John Allcott en la redacción de esta reseña, o bien, dado que este nombre no vuelve a aparecer en el boletín del museo, el artículo haya sido escrito por el propio Barr bajo ese seudónimo, dado el pronunciado interés del director del MoMA por el arte realizado en Centroeuropa.¹⁴²

Vemos por tanto que la mayoría de las reseñas apuntan la claridad del libro, su erudición y la división del arte en escuelas como sus características más destacables. Lo cierto es que la obra de Sweeney se publica en un momento, 1934, en el que apenas hay estudios sobre surrealismo en lengua inglesa. De hecho, Sweeney habla del *Superrealismo* ya que el término aún carece de una traducción al inglés consensuada. Como apunta Dore Ashton en su momento, la de Sweeney y *A Short Survey of Surrealism*, del poeta inglés David Gascoyne (1916-2001), publicado en Londres un año después, son las únicas dos publicaciones en inglés que analizan el surrealismo, hasta la publicación en 1936 de dos obras importantes: el libro editado por Herbert Read, *Surrealism* (Faber and Faber, Londres) y el célebre catálogo de Alfred Barr, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, del que pronto hablaremos.¹⁴³ Incluso en su libro *Abstract and Surrealist Art in America* publicado diez años más tarde (1944), el coleccionista y futuro galerista Sidney Janis (1896-1989) aún se lamenta de la carencia de bibliografía especializada en Abstracción o surrealismo en Estados Unidos, especialmente teniendo en cuenta que el cubismo sí ha merecido atención editorial en varios idiomas.¹⁴⁴

¹⁴² Hemos de adelantar que en el momento de esta reseña Sweeney ha pasado a formar parte del museo como asesor y ha dirigido una exposición (*African Negro Art*, 1935). Por la cercanía de Sweeney con los postulados del museo, en 1937 se vuelve a incidir en la relevancia de *Plastic Redirections*, esta vez incluyendo el libro en la lista de lecturas recomendadas por el MoMA por ser una obra «valiosa, un estudio erudito de los movimientos artísticos más avanzados de nuestro tiempo». ([...] valuable, scholarly study of the more advanced movements of our day»). Beaumont Newhall: «A Reading List in Modern Art», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Nueva York, Vol. 3, N. 6, mayo 1937, p. 7.

¹⁴³ En su obra paradigmática, Ashton menciona la escasa popularidad de ambas publicaciones y advierte que Sweeney menciona el surrealismo de forma muy breve. Ver Dore Ashton: *The New York School*, Penguin Books, Nueva York, 1979, pp. 85-86.

¹⁴⁴ Habríamos de esperar hasta 1944 para la publicación de *Abstract and Surrealist Art in America*,

Otra publicación que cabe destacar por sus afinidades con *Plastic Redirections* es *Art as Experience*¹⁴⁵ escrito por el filósofo y pedagogo estadounidense John Dewey (1859-1952) y publicado en el mismo año de 1934. Aunque de muy diversa índole, ya que escribe desde la perspectiva de la filosofía del arte y por tanto se ocupa de la naturaleza y estructura de las artes más que de analizar estilos contemporáneos, *Art as Experience* incluye en su último capítulo una reflexión muy en sintonía con la obra de Sweeney, pues analiza las diferentes oleadas de influencia de las artes no occidentales en el arte europeo de los últimos siglos:

El arte del siglo XIX estuvo caracterizado por el «naturalismo» en el sentido más restringido. Las obras más características de los comienzos del siglo XX estuvieron marcadas por la influencia del arte egipcio, bizantino, persa, chino japonés y africano [...]. El efecto del arte «primitivo» y medieval temprano es parte del mismo movimiento. El siglo XVIII idealizaba al buen salvaje y a las civilizaciones de los pueblos remotos. Sin embargo, aparte de las chinerías y algunas fases de la literatura romántica, el sentido de lo que puede extraerse de las artes extranjeras no afectó al arte producido [...] desde los noventa, la influencia del arte de las culturas lejanas ha penetrado de forma esencial la creación artística.¹⁴⁶

Por tanto, John Dewey es otro de los autores que insiste en esta época en el papel fundamental del arte de las culturas no occidentales en el incipiente desinterés por el naturalismo característico de la vanguardia de finales del siglo XIX. La filosofía de Dewey, que continúa siendo un referente imprescindible para las teorías pedagógicas más progresistas de Estados Unidos en la actualidad, se fundamenta

por el coleccionista y galerista Sidney Janis (Reynal & Hitchcock, Nueva York), una obra en la que encontramos ecos del pensamiento de Sweeney, especialmente en el primer capítulo, dedicado a las fuentes de la pintura europea del siglo XX. Respecto al cubismo, debemos destacar la publicación en la temprana fecha de 1914 del libro *Cubists and Postimpressionisms* (A. C. McClurg & Co., Chicago), del coleccionista, escritor y crítico de arte Arthur Jerome Eddy (1859-1920).

¹⁴⁵ Edición en castellano: *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008.

¹⁴⁶ «The art of the nineteenth century was characterized by «naturalism» in its restricted sense. The productions most characteristic of the early twentieth century were marked by the influence of Egyptian, Byzantine, Persian, Chinese, Japanese, and Negro art [...]. The effect of «primitive» and early medieval art is a part of the same general movement. The eighteenth century idealized the noble savage and the civilization of remote peoples. But aside from Chinoiserie and some phases of romantic literature, the sense of what is back of the arts of foreign people did not affect the actual art produced [...] beginning in the nineties, the influence of the arts of distant cultures has entered intrinsically into artistic creation». John Dewey: *Art as Experience*, Penguin, Nueva York, 1980, p. 347.

en los valores de la educación y la experiencia, y en su momento despierta el interés del doctor Albert C. Barnes por el arte en un ámbito teórico. Como consecuencia de una mutua admiración, Dewey se convierte en el director del departamento de Educación de la Barnes Foundation. A Barnes dedica precisamente, *Art as Experience* «con gratitud». En el mismo prefacio de *Art as Experience* el autor agradece la colaboración de Barnes en la gestación de este proyecto de la siguiente manera:

Mi más enorme deuda es con el Dr. A. C. Barnes. Él ha revisado uno a uno todos los capítulos y aún así, lo que le debo a sus comentarios y sugerencias es tan sólo una pequeña parte de mi deuda. A lo largo de los años me he beneficiado de muchas conversaciones con él, muchas de las cuales tuvieron lugar en presencia de la incomparable colección de pintura que ha logrado reunir. La influencia de estas conversaciones, junto a la expresada en sus libros, ha sido un factor fundamental en la elaboración de mi propio pensamiento acerca de la filosofía de la estética.¹⁴⁷

¹⁴⁷ «My greatest indebtedness is to Dr. A. C. Barnes. The chapters have been gone over one by one with him, and yet what I owe to his comments and suggestions on this account is but a small measure of my debt. I have had the benefit of conversations with him through a period of years, many of which occurred in the presence of the unrivaled collections of pictures he has assembled. The influence of these conversations, together with that of his books, has been a chief factor in shaping my own thinking about the philosophy of esthetics». John Dewey: *Art as Experience*, 1934, p. viii. Barnes y Dewey se conocen en la Universidad de Columbia, cuando el primero se matricula en la clase de Dewey sobre Filosofía social (curso 1917/18). Posteriormente, el pensamiento de Dewey, junto al del filósofo de origen español George Santayana (1863-1952), el historiador, activista político y filósofo británico Bertrand Russell (1872-1970), William James, el primer médico en ofrecer un curso de sicología en Estados Unidos, y el escritor y pintor Roger Fry, sienta las bases pedagógicas de los seminarios en la Barnes Foundation. Aunque mucho se ha hablado de la influencia de John Dewey en los puntos de vista de Barnes sobre el aprendizaje basado en la experiencia y en la capacidad del arte para mejorar la sociedad, la repercusión de las ideas del coleccionista en el filósofo han sido menos valoradas. Posiblemente el interés de Dewey por el arte no occidental se originara en las conversaciones con el Dr. Barnes en torno a su colección, pues incluye gran cantidad de ejemplos procedentes del continente africano, así como de Oceanía. En su biografía de Barnes, el escritor estadounidense Henry Hart señala que el concepto de «experiencia» en Dewey no se entiende sin la influencia de Barnes en el pensamiento del autor. Barnes tiene la convicción de que la experiencia estética podía resultar transformadora, y por tanto es preciso maximizar su carácter didáctico. Paralelamente, Sweeney defiende la capacidad del arte para conectar con las emociones humanas (lo que él asocia con la idea de la «espiritualidad del arte», como veremos más adelante). Para Barnes, las ideas se materializan en acciones, por lo tanto, la experiencia cobra un papel fundamental en sus teorías pedagógicas. Para más información: Henry Hart: *Dr. Barnes of Merion: A Biography*, Farrar Strauss, Nueva York, 1963.

La reseña de Erwin Panofsky

Ya hemos señalado algunas de las reseñas del primer libro de Sweeney, pero quisiéramos hacer especial mención a la publicada en el boletín del MoMA de Nueva York por parte de Erwin Panofsky (1892-1968), tanto por la importancia del autor y del medio en que se publica, como porque apunta hacia nuevas reflexiones.

Recordemos que el historiador alemán es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Hamburgo desde 1926 hasta 1933. En 1934 se ve obligado a abandonar Alemania debido a sus raíces semitas y se instala en Estados Unidos con su mujer, Dora Mosse (1885-1965), también historiadora del arte y coautora de *La caja de Pandora* (1956). Entre las numerosas obras sobre arte publicadas por Panofsky destacan *Idea* (1924), un estudio sobre el neoplatonismo en el arte y de la correlación entre pensamiento e imagen, *La perspectiva como forma simbólica* (1927), obra en la que analiza la mirada o contenido espiritual propio de cada época y *Estudios sobre Iconología* (1939), tal vez su obra más relevante. Discípulo del también historiador del arte renacentista Aby Warburg (1866-1929), Panofsky juega un papel fundamental en el desarrollo de la historiografía y la disciplina de la Historia del Arte en las universidades estadounidenses, siendo uno de los principales portadores del pensamiento europeo. En Estados Unidos Panofsky continúa su labor investigadora mientras imparte clases en las universidades de Princeton (1935-1962), Harvard (1947-1948) y Nueva York (1963-1968), universidad esta última que le otorga el *honoris causa* en 1962. Panofsky comparte con los autores que venimos nombrando (Dewey, Barnes, Sweeney) una concepción científica de la Historia del Arte, que le lleva a trabajar en el campo de la iconología e iconografía de la imagen, es decir, el sentido fenoménico y el significado de la obra de arte para el espectador.

Respecto a su reseña sobre *Plastic Redirections*, Panofsky comienza llamando la atención sobre el hecho, nada frecuente, de que un especialista en arte gótico y renacentista escriba acerca de una publicación dedicada al arte moderno. Panofsky explica esta particularidad de la siguiente manera:

No es costumbre para un hombre profesionalmente comprometido con la investigación del arte del pasado el recomendar una publicación sobre arte contemporáneo. En el presente caso es permisible ya que el libro del Sr. Sweeney realiza uno de los pocos intentos en aproximarse al estudio de los problemas del arte contemporáneo desde el punto de vista académico de la historia del arte.¹⁴⁸

El historiador celebra que Sweeney analice las obras contemporáneas desde los postulados académicos, algo que otros como Jewell habían destacado ya sobre los escritos de Sweeney. No obstante, en un artículo de 1932 titulado «Sobre el problema de describir e interpretar obras de arte visuales», el propio Panofsky manifiesta la dificultad inherente a la labor de análisis de la obra de arte contemporánea desde la disciplina de la Historia del Arte, debido a que estas obras pretenden, precisamente, romper con los baremos que tradicionalmente han utilizado los historiadores para interpretar las obras de arte.¹⁴⁹

Panofsky reflexiona sobre este conflicto y llega a la conclusión de que la máxima dificultad reside en que el historiador carece de toda la información necesaria para pensar sobre su propia época. Años más tarde, en 1955, se afianza en esta idea declarando: «para atrapar la realidad debemos alejarnos del presente».¹⁵⁰ Sweeney, por su parte, se siente cercano a este planteamiento ya que reconoce en *Plastic Redirections* que «el tiempo nos aclara el significado de las cosas sin dolor, desde la cercanía, se requiere un esfuerzo consciente para conseguir los mismos fines».¹⁵¹ También Panofsky, en la crítica a *Plastic Redirections* recuerda que la razón de ser de la historia del arte consiste en:

¹⁴⁸ «It is not customary for a man professionally engaged in the investigation of the art of the past to recommend a publication on contemporary art. Yet in the present case it is permissible because Mr. Sweeney's book is one of the few attempts at approaching the problems of contemporary art from the standpoint of scholarly art history». Erwin Panofsky: «Plastic Redirections in 20th Century Painting by James Johnson Sweeney», *The Bulletin of The Museum of Modern Art*, Vol. 2, N. 2, 1934, p. 3.

¹⁴⁹ Nos referimos al texto de 1932 «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst», traducido al inglés por Jaś Elsner y Katharina Lorenz, en «On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts», *Critical Inquiry*, Vol. 38, N. 3, primavera 2012, pp. 467-82.

¹⁵⁰ «To grasp reality we have to detach ourselves from the present». Erwin Panofsky: «Introduction: The History of Art as a Humanistic Discipline», *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Doubleday & Anchor, 1955, Garden City, 1955, p. 24.

¹⁵¹ «Time effects its clarifications for us painlessly; at close quarters a conscious effort is required to compass similar ends». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 42.

«[...] entender una obra de arte respecto a su estructura esencial (formal e iconográfica), evaluar su estructura en los parámetros de su importancia histórica y conectar los fenómenos para alcanzar una comprensión profunda de lo que denominamos “evolución”». ¹⁵²

Un buen historiador, continúa el profesor Panofsky, se distancia emocionalmente de la obra para llevar a cabo un estudio que racionalice, sistematice y coordine los distintos elementos. El historiador del arte «[...] aplica a las creaciones artísticas lo que parece ser un sistema de categorías abstractas y además, las considera en conexión con tantos otros factores como sea posible». ¹⁵³ Panofsky insiste en esta cuestión: el estudio de la obra de arte debe hacerse por un especialista desligado emocionalmente de la obra. En este sentido, quisiéramos apuntar el paralelismo entre este deseo de Panofsky por analizar el arte moderno de forma racionalizada, académica y fenomenológica, y el enfoque que Albert Barnes da a su trabajo en su fundación. Tanto los cursos impartidos como los estudios publicados por la Barnes Foundation partían de esta orientación «científica» de la historia del arte. Debido a su formación en el campo de las ciencias, así como a su personalidad pragmática y enfocada al didactismo, el doctor Barnes cree que el arte se puede (y se debe) enseñar desde un punto de vista científico. En este sentido debemos destacar que la pintora, fotógrafa y miembro fundador de Photo-Secession, Eve Watson Schütze (1867-1935), directora de la Renaissance Society desde 1929 hasta su muerte, ¹⁵⁴ recoge las analogías entre el carácter riguroso y académico de *Plastic Redirections* y las bases científicas desde las que se estudia el arte en la Barnes Foundation comentando en el prólogo introductorio de la obra de Sweeney, que

¹⁵² «[...] to understand a work of art with respect to its essential structure (formal and iconographic), to evaluate this structure under the aspect of its historical significance, and to connect phenomena so as to gain an insight into what is called “evolution”». E. Panofsky, «Plastic Redirections...», 1934, p. 3.

¹⁵³ «[...] applies to artistic creations what seems to be a system of abstract categories and, in addition, considers them in connection with as many other facts as are available». E. Panofsky, «Plastic Redirections...», 1934, p. 3.

¹⁵⁴ Schütze dirigió la institución desde 1929 hasta 1935 y como ha explicado Jean Fulton: «transformó una organización prácticamente amateur y sin líneas definidas en una verdadera institución de vanguardia, reconocida internacionalmente y con una rigurosa agenda dedicada al arte moderno». («In those six years she transformed the group from a largely amateurish, unfocused organization into an internationally recognized, truly vanguard institution advancing a rigorous modernist agenda»). *A History of The Renaissance Society: The First Seventy Five Years*, University of Chicago, Chicago, 1994, p. 11.

En la publicación de la Barnes Foundation se ha formulado un plan para el estudio del arte como experiencia, situándolo por primera vez sobre las bases de un estudio científico, útil a profesores inteligentes y desplazando el enfoque emocional hacia la representación sentimental y asociativa de temas en lugar de objetos.¹⁵⁵

Retomando el elogio de Panofsky este se fundamenta no únicamente en el estudio académico de la obra contemporánea sino a la objetividad con la que se analizan estas obras. Panofsky opina que, en ese momento, esa objetividad del historiador no es posible en el continente europeo, donde los críticos se posicionan tendenciosamente y a priori en contra o a favor de las manifestaciones artísticas. Tal y como explica en una carta escrita a Margaret Scolari Barr en 1933, Alemania teme demasiado la posible pérdida de su independencia cultural como para poder ser objetiva en sus valoraciones artísticas.¹⁵⁶ Sin embargo, en su análisis del libro de Sweeney, Panofsky puntualiza que no es casualidad que este intento haya surgido de un autor estadounidense, ya que Estados Unidos no ha participado de manera especialmente relevante en los movimientos artísticos de vanguardia sus autores están más capacitados para escribir su historia.¹⁵⁷ Para Panofsky, esta distancia geográfica compensa de alguna manera la ausencia de distancia cronológica de la que normalmente se sirve el historiador para escribir acerca de las manifestaciones artísticas del pasado.¹⁵⁸

¹⁵⁵ «In the publication of the Barnes Foundation a plan for the study of art as experience has been formulated, placing it for the first time on the basis of a scientific study usable by intelligent teachers, and displacing the emotional approach to a sentimental and associational representation of subjects, in the place of objects». Eve Schütze: Prólogo de *Plastic Redirections*, 1934, p. ix.

¹⁵⁶ «La situación actual en Alemania [...] (que es la del nacionalismo internacional) es una mera reacción contra los medios de comunicación modernos, que han disminuido demasiado la distancia (física e intelectual) entre las naciones, y por encima de todo, demasiado rápido, así que tienen la oportunidad de luchar [...] y están ansiosos por su “individualidad”»). («The present situation in Germany, [...] (that is to say the international nationalism) is a mere reaction against the modern means of communication which have narrowed the distance [both physical and intellectual] between the various nations too much and, above all, too suddenly, so that they have an opportunity of fighting [...] and are anxious about their “individuality”»). Correspondencia entre Erwin Panofsky y Margaret Scolari Barr, 9 de marzo de 1933, *Korrespondenz*, Vol. 1, 574. Recogido por Flora Lysen: «What to do with the “Most Modern” Artworks?, Erwin Panofsky and the Art History of Contemporary Art», *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*, Vol. 3, N. 1, enero 2014.

¹⁵⁷ Para más información sobre el papel de Estados Unidos en el estudio del arte contemporáneo ver Erwin Panofsky: «Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European», *Meaning in the Visual Arts*, Anchor, Nueva York, 1955.

¹⁵⁸ En 1935 declara: «Lo cierto es que la universidad estadounidense es particularmente idónea para ejercitar el estudio del arte moderno con perspectiva, de una manera que es imposible para el

Efectivamente, en los años previos a su entrada en la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se caracteriza por su neutralidad y aislamiento cultural. Incluso el crítico Thomas Craven (1888-1969), máximo defensor del arte regionalista característico de la *American Scene* (o «naturalismo doméstico», como lo denomina el pintor Stuart Davis), reconoce en este mismo año de 1934 la singularidad de Estados Unidos, al afirmar: «en la actual crisis económica, Estados Unidos destaca, más conscientemente que nunca, como un lugar apartado del mundo».¹⁵⁹

Durante la Guerra Fría, una hábil política cultural convierte el arte abstracto en paradigma visual de la idea de «progreso en libertad» defendida por Estados Unidos. Salvando enormes diferencias, en la España franquista se vive una situación relacionable, aunque más cercana al concepto de apropiación oficial de lo moderno, a partir de 1955, como comentaremos más adelante. Pero en los años

estudiante europeo. Esto se debe a que la falta de perspectiva temporal se compensa con la distancia geográfica, permitiendo a los estudiantes estadounidenses de este tema adquirir una visión más completa del proceso». («[...] the fact is that American scholarship is peculiarly fitted to exercise perspective over modern art in a way that is quite impossible for the European student thereof, the reason being that what perspective is lacking in time is made up by geographical distance, enabling the American students of the subject to view the process as a whole».) Erwin Panofsky y Charles Rufus Morey: «Memorandum on Immediate and Future needs for Research in Art and Archeology in the School of the Humanities of the Institute of Advanced Study», octubre 1935, texto parcialmente reproducido en *Korrespondenz*, Vol. 2, p. 539 y recogido por Flora Lynes en «What to do ...», 2014, p. 8. Para un estudio en profundidad sobre el método de análisis propuesto por Erwin Panofsky en el contexto político remito al estudio de Justine Dana Price: *Abstraction, Expression, Kitsch: American Painting in a Critical Context, 1936-1951* (tesis doctoral inédita), Universidad de Texas, Austin, agosto 2007.

<https://www.lib.utexas.edu/etd/d/2007/pricej96824/pricej96824.pdf>, 17/12/15.

¹⁵⁹ «In the present economic crisis, America, more consciously than ever before stands out as a separate part of the world [...] it is the artist's business to see the world clearly and to allow no convention of ideology or technique to obscure his vision or stand in the way of representational truth». Thomas Craven: *Modern Art; the Men, the Movements, the Meaning*, Simon and Schuster, Nueva York, 1934, p. 320. Vista en retrospectiva, la tesis de Panofsky resulta paradójica, ya que durante los años de la Guerra Fría, el arte moderno sería utilizado como un poderoso instrumento al servicio de la ideología política por ambas partes. Es en ese contexto que el historiador del arte francés, Serge Guilbaut, interpreta la irónica declaración de Peggy Guggenheim que afirma que si los nazis habían rechazado el arte moderno, este debía ser, a la fuerza, algo bueno, y por tanto debía defenderse. Guilbaut recoge este comentario de la coleccionista en uno de sus múltiples escritos sobre la dimensión política del arte moderno durante la Guerra Fría, que resume de la siguiente forma: «Como este periodo fue un momento crucial en la reconstrucción nacional y en la reorganización social de Francia y de EE.UU., la producción artística pasó a ser un territorio vital en la disputa de diversos debates ideológicos en liza durante la Guerra Fría; como la «bomba» era algo a lo que no se podía recurrir, el arte y la cultura en general se convirtieron en las armas preferidas de muchos». Ver Serge Guilbaut: «Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial», *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956*, MNCARS y MACBA, Madrid/Barcelona, 2007, p. 17.

previos a la II Guerra Mundial nada de esto podía preverse y Panofsky ensalzaba la posibilidad de que Estados Unidos consiguiera analizar el arte moderno precisamente por la distancia geográfica que garantizara su estudio científico. Esta necesidad de establecer una distancia para entender el arte del «otro» apuntada por Panofsky puede relacionarse con el concepto de *diferencia* del filósofo francés Jacques Derrida (1930-2004), quien en su estudio de la idea de la *différance* mantiene que uno de los sentidos del verbo «diferir» (del latín *differre*) es:

[...] es recurrir, consciente o inconscientemente a la mediación temporal y temporizadora de un rodeo que suspende el cumplimiento o la satisfacción del «deseo» o la «voluntad», efectuándolo también en un modo que anula o templa el efecto [...]. Esta temporización es temporización y espaciamiento.¹⁶⁰

En conclusión, si bien el argumento de Panofsky se cumple a corto plazo, resulta obsoleto en muy poco tiempo. Si Estados Unidos fue alguna vez neutral en cuestiones culturales, no lo sería por mucho más tiempo. El rechazo del arte europeo ya se estaba produciendo y pronto se incitaría a críticos, coleccionistas y comisarios a favorecer el arte nacional.

Respecto a la experiencia del propio Erwin Panofsky y su esposa Dora en Estados Unidos, todo indica que tuvieron su apoyo más importante precisamente en Alfred Barr y Margaret Scolari. Es el director del MoMA quien inicia a Panofsky en los círculos académicos e intelectuales. En marzo de 1935 Panofsky se une al grupo de investigación ideado por Meyer Schapiro, «El festival de la palabra», en el que estuvieron presentes también Sweeney y Alfred Barr y del que hablaremos más adelante. El contacto con los artistas y críticos de este círculo propicia un mayor interés por parte de Panofsky en el arte «más moderno» (por utilizar su terminología), hasta el punto de proponer ese mismo año una cátedra para el estudio del arte moderno en Princeton University.

¹⁶⁰ Jacques Derrida: Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968, publicada en *Márgenes de la Filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 43. María Dolores Jiménez-Blanco ha reflexionado sobre estos conceptos propuestos por Derrida en el contexto del Informalismo español en «Spanish and Difference. The Reception of Spanish Informalism in New York, 1960», *Contemporary Transatlantic Dialogues. Art History, Criticism, and Exhibition Practices in Spain and the United States*, Center for Spain in America, 2013, https://www.ceeh.es/wp-content/uploads/2014/12/Dialogos_Trasatlanticos_WEB_a.pdf

Para concluir, quisiéramos apuntar que la historiadora del arte Angela Dalle Vacche ha sugerido que este interés de Panofsky por el estudio del arte moderno que nace de este contacto con Sweeney y Barr no le lleva a continuar escribiendo sobre arte moderno. Por el contrario, evoluciona hacia sus estudios en cinematografía en Estados Unidos:

Curiosamente, las dos conclusiones de Panofsky a propósito de la reseña [de *Plastic Redirections*]: que es un privilegio de la academia estadounidense construir una historia del arte que aún no es en sí misma un «fenómeno histórico» y que el libro de Sweeney ha demostrado que es posible, después de todo, aplicar los métodos de la historia del arte al arte contemporáneo, podrían leerse como una descripción de su propio programa para el estudio del cine contemporáneo.¹⁶¹

Plastic Redirections es por tanto un libro que abre el camino a futuras investigaciones dentro de la historia del arte, inicia una nueva etapa para el estudio de las vanguardias y enriquece la visión crítica del arte moderno reflexionando sobre los factores que han provocado su aparición.

1. 3. *Plastic Redirections in Twentieth Century Painting* en el contexto universitario: Sweeney en la Universidad de Nueva York

Tanto por el didactismo implícito en la selección de obras como por el mencionado carácter pedagógico de *Plastic Redirections*, dedicaremos un breve apartado a considerar este trabajo inicial de Sweeney en el ámbito universitario. Cuando Sweeney publica este libro, como ha señalado el profesor Bernard Myers, aunque el arte moderno había comenzado a introducirse en el estudio de las universidades tímidamente el mundo académico quedaba aún muy lejos del terreno del comisariado o de la crítica de arte. Según Myers,

[...] en los años treinta era posible que las universidades estadounidenses concluyeran sus cursos con Cézanne, que llevaba desaparecido un cuarto

¹⁶¹ «Interestingly enough, both of Panofsky conclusions in the review -that it is possibly a privilege of American scholarship to construct the history of an art which in itself is not yet an “historical phenomenon” and that Sweeney’s book “has now proven that it is, after all, possibly to apply the methods of art history to contemporary art”- could easily be read as a description of the program of his own exactly contemporaneous study of cinema». Angela Dalle Vacche, (ed.): *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2002, pp. 96-97.

de siglo. Los profesores no practicaban la crítica tal y como la practican hoy en día. Eran los autores independientes como Sheldon Cheney, C. J. Bulliet, James Johnson Sweeney, James Thrall Soby y Alfred H. Barr, Jr. quienes lideraban la opinión del público en este campo.¹⁶²

Por eso cobra especial relevancia el hecho de que las primeras exposiciones comisariadas por Sweeney se realicen en unas salas de la University of Chicago: por tanto, las galerías no están abiertas al público general, sino únicamente a los estudiantes y a los socios de The Renaissance Society.

Imaginamos que el ejercicio de reflexión, recapitulación y síntesis que supone la elaboración de *Plastic Redirections* resulta de gran utilidad para Sweeney, durante el curso de posgrado que imparte en NYU entre 1934 y 1936. A este curso, titulado *Tendencias en el arte moderno*, le sigue una participación en otra clase: *Aspectos del arte moderno: desde 1890 a la actualidad*, en el que Sweeney se encarga de la pintura más reciente.¹⁶³ Según la documentación encontrada en el archivo del MoMA, entre sus alumnos se encontraba Margaret Scolari, esposa de Alfred Barr. Al parecer, el propio director del museo tiene la intención de acudir al curso de Sweeney, cuando, en septiembre de 1934 le escribe, «Marga tiene muchas ganas de atender tu curso en la NYU. Espero poder acompañarla».¹⁶⁴

Resulta significativo que Barr quiera acudir a las clases universitarias de Sweeney. En 1923, el mismo año de su graduación en Princeton University, Barr imparte varios cursos en Vassar College. Dos años más tarde, regresa a Princeton para colaborar en varias clases, aunque «el pensamiento de Barr estaba ya más avanzado de lo que el conservador programa de Princeton le permitiría».¹⁶⁵ En la

¹⁶² «As recently as the 1930s it was possible for American college courses on French painting to top with Cézanne, who had already been dead for a quarter of a century. The professors were not then doing the job of criticism they do now. It was the independent writers like Sheldon Cheney, C. J. Bulliet, James Johnson Sweeney, James Thrall Soby, and Alfred H. Barr, Jr. who led in the formation of public opinion in this field». Bernard Myers: *Understanding the Arts*, Holt, Rinehart & Winston, Nueva York, 1958, p. 473.

¹⁶³ Según aparece en *New York University Graduate School of Arts and Science Bulletin* (1936-37), p. 99. NYU Archives, Nueva York.

¹⁶⁴ «Marga looks forward to attending your course at New York University. I hope I can join her». Carta de Barr a Sweeney el 11 de septiembre de 1934. MoMA Archives, AHB Papers [2165; 582]

¹⁶⁵ «But Barr was by now more advanced in his thinking than the conservative curricula of Princeton would allow». S. G. Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual*, 2002, p. 87.

primavera de 1927, Barr enseña un curso dedicado al Arte del siglo xx en Wellesley College en el estado de Massachussetts, curso que ha pasado a la historia como el primero dedicado al arte moderno en Estados Unidos. Según el testimonio de Jere Abbott (1897-1982), amigo de Barr y futuro subdirector del MoMA, este curso estaba «increíblemente adelantado a su tiempo».¹⁶⁶ Wellesley College es una institución académica muy avanzada, cuyo programa de Historia del Arte incluye, además de las clases, un trabajo denominado «de laboratorio», donde las alumnas (es una institución exclusivamente femenina) reciben clases prácticas con fundamentos científicos acerca de las técnicas y materiales en las que se familiarizan con el uso de bocetos, fotografías y vaciados.¹⁶⁷ Además, Barr incluye en el curso visitas a museos y galerías, incorporando en el currículum temas relacionados con el diseño, la publicidad, la música, el cine, la tipografía y cuestiones relacionadas con la cultura popular. El historiador del arte Richard Meyer ha señalado que el curso de Barr, *Tradition and Revolt in Modern Painting* (tradición y revuelta en la pintura moderna), elimina la distancia temporal habitual en un curso universitario por partida doble: por una parte Barr contaba con tan sólo veinticinco años por entonces (mientras que la edad de sus alumnas estaba comprendida entre los dieciocho y los veintidós). Además, la distancia histórica entre los estudiantes y el material a analizar es prácticamente inexistente.¹⁶⁸ Podríamos decir que algo semejante sucede con las clases de Sweeney en NYU, pues aunque en el momento en el que empieza a impartir el curso Sweeney cuenta ya con 34 años, apenas hay distancia cronológica con el arte que se debate en clase.

Pese a estas similitudes, una diferencia fundamental entre los cursos de Barr y Sweeney surge, sin embargo, a la hora de presentar el arte moderno a sus alumnos. Mientras que para Sweeney el arte moderno ejemplifica una nueva manera de

¹⁶⁶ Así lo recoge Margaret Scolari Barr en «Diario ruso», texto recogido en A. Barr, *La definición del arte...*, 1986, p. 115.

¹⁶⁷ El término «laboratorio» era aplicado en algunas universidades durante esta época. Veremos más adelante que también Paul Sachs (1878-1965) lo utiliza en Harvard, y John Dewey en University of Chicago Laboratory Schools. Barr aplica el término al MoMA cuando lo califica de un «laboratorio de ideas al que están invitados los espectadores». Para más información sobre el método de laboratorio en Wellesley consultar Sirapie Der Nersessian: «The Direct Approach in the Study of Art History», *College Art Journal*, Vol. 1, N. 3, marzo 1942, pp. 54-60.

¹⁶⁸ «The course thus narrowed both the usual generation gap between teacher and students and the historical distance between the students and the material they were studying». Richard Meyer: *What Was Contemporary Art?*, The MIT Press, Cambridge, 2013, p. 13.

concebir y mirar el mundo, una verdadera *redirección de la mirada*, Barr defiende la idea del arte moderno como fruto y parte de una progresión histórica. Prueba de esto último es que Barr había estipulado como requisito para cursar su clase de arte moderno en Wellesley, haber cursado antes *The Italian Tradition in European Painting* (la tradición italiana en la pintura europea), un curso diseñado especialmente por el joven profesor que comenzaba en el Renacimiento italiano pero continuaba hasta Auguste Renoir y Paul Cézanne. De esta manera, Barr establece importantes conexiones entre el arte clásico y el arte de finales del siglo XIX, a diferencia de Sweeney, que entiende que estos dos estilos mantienen posturas enfrentadas. En Wellesley, *Tradition and Revolt* comienza donde el otro curso acaba y se ocupa de otros contenidos previos al arte contemporáneo. Sin embargo, los estudios llevados a cabo por las alumnas estaban limitados al arte contemporáneo, entendido como aquel que les era contemporáneo a ellas. En general, el curso de Barr se concentra en el arte europeo y reflexiona largamente sobre cultura de masas, diseño y las artes aplicadas en Estados Unidos. Barr incorpora la lectura de *New Masses* o *The New Yorker* para comparar la lectura de las artes visuales desde una perspectiva cercana al marxismo (propia de la primera publicación) con la que hacen medios de ideología próxima al capitalismo, como es el caso de *Vanity Fair*, tal y como ha sido señalado por el historiador Richard Mayer.¹⁶⁹

Por su parte, Sweeney se apoya en autores europeos, fundamentalmente franceses, pero también algunos alemanes para su curso *Trends in Modern Art* (tendencias en el arte moderno). Tal y como demuestran los documentos conservados en los archivos del Guggenheim Museum, Sweeney propone como bibliografía para su curso revistas especializadas como *Cahiers d'Art* y únicamente incluye dos títulos en inglés: *The Art in Painting* de Albert Barnes (The Barnes Foundation, 1928) y *Art Now* (Faber and Faber, 1933) de Herbert Read, aunque sabemos que recomienda también la lectura de Roger Fry.

Como parte de la investigación para su tesina sobre el período de Sweeney en Houston, Tony Beauchamp entrevista a uno de los alumnos de Sweeney en NYU,

¹⁶⁹ R. Meyer, *What Was Contemporary Art?*, 2013.

quien declara a propósito de sus clases: «[...] todo el mundo que tomaba la clase se convertía en un partidario del arte moderno». Beauchamp ha destacado que en sus clases Sweeney se comportaba:

[...] más como un comisario que como un académico, no basaba su enseñanza en lo que le habían enseñado a él, como hacía la mayoría de profesores, sino que ponía al día a sus alumnos sin recurrir a los antecedentes académicos.¹⁷⁰

Respecto al contenido del curso, el de Sweeney se diferencia de otros impartidos por sus contemporáneos en una cuestión fundamental. De alguna manera, había quedado establecido en los primeros manuales de historia del arte que el impresionismo era el movimiento que inaugura el periodo moderno. Sin embargo, en *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, Sweeney deja clara su postura contraria a este respecto. Sweeney compara la pintura de Claude Monet (1840-1926) con la obra literaria de Émile Zola (1840-1902) y subraya que ambos pertenecen conceptualmente al siglo XIX. Para Sweeney el pintor francés continúa siendo un observador de la naturaleza y la sociedad, quizás el observador por antonomasia, nos dice Sweeney, pues por alguna razón sus contemporáneos se referían a él como «El Ojo». «Desde el siglo XIII», explica el autor de *Plastic Redirections*, «la principal tradición europea ha estado íntimamente asociada al deseo de reproducir de manera exacta aquello observado por el ojo, negando la posibilidad de la imaginación o la fantasía».¹⁷¹

Debido a su carácter didáctico, *Plastic Redirections* es una lectura frecuente en Harvard University durante varios años tras su publicación, según el testimonio de la historiadora del arte Agnes Mongan.¹⁷² Este es un hecho significativo considerando el papel del profesor Sachs (y su círculo de alumnos, entre los que se

¹⁷⁰ Señalado por Tony Beauchamp, a propósito de sus conversaciones con un alumno medievalista de Meyer Schapiro llamado Myers. «Everybody who took the course became a proponent of modern art. According to Myers, Sweeney, as a curator, rather than an academic, did not base his teaching on what he had been taught, as most academics did, he could update his students “without that baggage”». *James Johnson Sweeney*, 1983, p. 34.

¹⁷¹ J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, pp. 4-6.

¹⁷² Información recogida por Tony Beauchamp de sus conversaciones con Agnes Mongan. Ver T. Beauchamp, *James Johnson Sweeney*, 1983. Agnes Mongan (1905-1996) fue colaboradora de Paul Sachs y estuvo vinculada al Fogg Museum desde sus prácticas como estudiante en 1928 hasta que se jubiló de su puesto de conservadora en 1975.

encuentra Alfred Barr), en la fundación intelectual del MoMA. En 1946 *Plastic Redirections* se utiliza también como lectura recomendada en Cooper Union, uno de los centros universitarios más antiguos de país, fundado en 1859 y con una importante tradición en el estudio del Humanismo y las Ciencias Sociales.¹⁷³

Así, tanto Sweeney como Barr son pioneros en la enseñanza del arte moderno en la universidad. Su apuesta por estudiar el arte contemporáneo en las universidades es especialmente significativa en un momento en el que los programas académicos rechazan incluso el arte posimpresionista. En 1941, Alfred Barr publica un artículo en *College Art Journal* en el que llama la atención sobre lo que él considera un doble problema académico:

El campo del arte moderno está completamente abierto y demanda urgentemente investigación académica, pero ¿cuántos estudiantes de doctorado o de máster están realizando tesis en arte del siglo xx? Y si lo estuvieran, recibirían la misma dirección que con tanto orgullo se recibe en arqueología medieval o sumeria?.¹⁷⁴

En resumen, James Johnson Sweeney y Alfred Barr juegan un papel muy relevante en el análisis del arte moderno desde postulados académicos. La labor docente de ambos es breve, aunque muy significativa dado el carácter avanzado de sus programas.¹⁷⁵ En el caso de Barr, además, las conexiones entre el museo y la universidad son especialmente relevantes ya que organiza varias exposiciones en el museo de la universidad de Wellesley College, el Farnsworth Art Museum, una práctica poco común en ese momento. Desde mediados de los años treinta, tanto Barr como Sweeney están plenamente imbuidos en la actividad del museo y encarnan el modelo de comisario-académico. Ambos trasladan la erudición al

¹⁷³ Documentación procedente del archivos del MoMA, JJS Papers, Nueva York, Carpeta 5.

¹⁷⁴ «The field of modern art is wide open and crying for scholarly research but how many candidates for Ph.D or M.F.A are doing theses in twentieth century art? Or even in late nineteenth century? And if they were would they receive the proudly learned guidance available to them in Medieval or Sumerian archaeology?» Alfred H. Barr, Jr.: «Modern Art Makes History, Too», *College Art Journal*, N. 1, noviembre 1941, p. 5. En este sentido consideramos relevante aportar un dato significativo: en 1954 únicamente se habían realizado dos tesis doctorales en arte del siglo xx en Estados Unidos: Peter Selz había realizado un estudio sobre el expresionismo alemán en la University of Chicago y Herschel B. Chipp había escrito una tesis sobre el cubismo en la Universidad de Columbia. Dato procedente de Paul J. Karlstrom: *Peter Selz: Sketches of a Life in Art*, University of California Press, Berkeley, 2012, p. 29.

¹⁷⁵ En el caso de Sweeney entre 1950 y 1952 regresa a las aulas para enseñar en la University of Georgia, además de participar en los seminarios de Salzburgo sobre estudios Americanos (Harvard University) en los veranos de 1947 y 1948. Como conferenciante, la presencia de Sweeney en la universidad es constante.

museo por medio de exposiciones avaladas por una investigación académica inexistente hasta esa fecha en el campo del arte moderno. No obstante, respecto a la experiencia docente de Barr en Wellesley, Sybil Gordon Kantor ha apuntado que «el esquema del curso [...] sería finalmente análogo a la estructura del MoMA y su contenido».¹⁷⁶ Si Barr aplica su trabajo de investigación en la universidad al museo, se puede decir que Sweeney trabaja a la inversa, y de ahí que se dijera que Sweeney actuaba «más como comisario que como profesor».

2. Las exposiciones de Sweeney en The Renaissance Society

Como hemos visto, a mediados de los treinta las múltiples actividades de Sweeney le permiten el trasvase de ideas procedentes del terreno curatorial al de la docencia en NYU. Al tiempo, y coincidiendo con la publicación de *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, publicado por The Renaissance Society de la University of Chicago Sweeney organiza varias exposiciones en esta institución entre los años 1934 y 1936 que constituyen ejemplos visuales de las teorías expuestas en su libro. Para estas exposiciones, dos monográficas y dos dedicadas a la vanguardia con un enfoque bastante más general (una alternancia que como veremos también practica el MoMA), Sweeney consigue reunir grandes muestras del arte europeo, por entonces custodiadas en colecciones privadas. Actualmente, la mayoría de estas obras pertenecen a importantes colecciones de museos de arte moderno, sin embargo, esta es la primera vez que muchas de ellas pueden verse en público en Estados Unidos.

A continuación, analizaremos el alcance de las exposiciones comisariadas por Sweeney en The Renaissance Society, valorando la trayectoria posterior de los artistas seleccionados y evaluando la posible influencia de dichos artistas en el arte realizado en Estados Unidos en las décadas siguientes. Además, consideraremos el debate en torno a la abstracción que surge en Estados Unidos a mediados de la década de los treinta, pues es en este contexto donde surgen las reflexiones de Sweeney acerca de la relación entre cubismo y abstracción. Seguidamente,

¹⁷⁶ «The outline of the course [...] would eventually be an analogue for the structure of the Museum of Modern Art and its contents». Sybil Gordon Kantor: *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of The Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge, 2002, p. 91.

veremos la posición de Sweeney respecto al arte abstracto producido en Estados Unidos y el grupo AAA.

2. 1. *Abstract Art by Four Painters of the Twentieth-Century:*

Picasso, Gris, Braque, Léger

Del 12 de enero al 2 de febrero del año 1934 se celebra en la Harper Library, una pequeña sala de The Renaissance Society, la primera exposición organizada por James Johnson Sweeney: *Abstract Art by Four Painters of the Twentieth Century: Picasso, Gris, Braque, Léger*.¹⁷⁷ Uno de los primeros aspectos a señalar es que este planteamiento comparativo entre varios artistas europeos nos recuerda exposiciones como la que la Galerie Myrbor dedica a los mismos artistas en 1927 y que titula *Cuatro artistas del siglo XX*. Sweeney, que en esa época se encuentra en París, bien puede haberla visto, ya que esta galería está emplazada en su circuito habitual. Además la directora de la galería, Marie Cuttoli (1879-1973), comienza sus negocios con la importación de textiles, al igual que la familia de Sweeney, por lo tanto es bien posible que el joven comisario conociera ya a Cuttoli a través de sus otras responsabilidades profesionales, ya que es una coleccionista con la que trata más adelante.¹⁷⁸

Para esta ocasión, el comisario selecciona cuatro obras de Fernand Léger: *Aviador* (1920, hoy en el museo de Cleveland), dos naturalezas muertas de su propia colección (una de 1925, la otra realizada en 1929), y una obra que aparece en los archivos de The Renaissance Society como *Rue de Cartes*, y que podría consistir en *La partida de cartas*, una pintura realizada en 1917 y que muestra a un grupo de soldados jugando a los naipes durante la primera guerra mundial, en la que el propio artista participa (actualmente en el Musée Kröller-Müller, Holanda).¹⁷⁹ De

¹⁷⁷ El coleccionista e historiador del arte Douglas Cooper comienza a coleccionar a partir de 1932 la obra de aquellos cubistas que él denomina «verdaderos» o «esenciales», los mismos que Sweeney codifica en esta exposición que venimos comentando y cuya obras pueden contemplarse en la Tate Gallery de Londres en 1983 gracias a una exposición crucial dirigida por el propio Cooper titulada *Essential Cubism 1907-1920: Braque, Picasso and Their Friends*.

¹⁷⁸ Su nombre figura entre los coleccionistas que participan en la retrospectiva de Miró que Sweeney dirige en el MoMA en 1941.

¹⁷⁹ Esta es la información proporcionada por el archivo de The Renaissance Society. El catálogo razonado del pintor incluye *La mesa roja* (1920) en la exposición. Adrien Maeght (ed.): *Fernand Léger, Catalogue raisonné*, Vol. II, 1920-24, Adrien Maeght Éditeur, París, 1992, p. 10.

Georges Braque (1882-1963), Sweeney elige dos piezas, una titulada *Cartas y dados*¹⁸⁰ y un *papier collé* aún por identificar.

Si antes citábamos la galería Myrbor como un posible antecedente para la exposición de Sweeney, se debe a que, aunque estemos ante una muestra celebrada en Chicago, conceptualmente está más cerca de las que se celebran en París unos años antes. Desde que Alfred Stieglitz mostrara por vez primera a Picasso en Estados Unidos en 1911 en su galería neoyorquina 291,¹⁸¹ su obra se había visto, bien en solitario (en el Art Club de Chicago en 1930 o en la Galería Valentine de Nueva York a principios de 1931), bien en conexión con el surrealismo (Galería Julien Levy, Nueva York, enero de 1932). La única exposición semejante a la de Sweeney fuera de Europa es una que tiene lugar, precisamente, en el Museum of French Art de Nueva York en 1931 y que se titula *Picasso, Braque, Léger*. Sin embargo, debemos insistir en que Picasso y Braque ya habían sido expuestos conjuntamente por Alfred Stieglitz en la galería 291 de Nueva York en 1915. La visión de Stieglitz debe considerarse precursora del enfoque de Sweeney, muy especialmente si tenemos en cuenta que en 291 se acompaña la obra de Braque y Picasso con piezas de la América prehispánica. Al igual que Sweeney en *Plastic Redirections*, Stieglitz enfatiza de esta manera la

¹⁸⁰ La presencia de Braque en esta exposición no consta en el catálogo razonado del artista. Nicole Woms de Romily: *Catalogue de l'oeuvre de Georges Braque*, Maeght Editeur, París, 1959.

¹⁸¹ El fotógrafo, editor, galerista y coleccionista Alfred Stieglitz (1864-1946), fue uno de los primeros promotores de las vanguardias en Estados Unidos. En 1905 Stieglitz inaugura su primera galería junto al también fotógrafo Edward Steichen (1879-1973) llamada The Little Galleries of the Photo-Secession, en referencia al grupo *Photo-Secession* formado en 1902 para defender el carácter técnico y experimental de la fotografía. Los objetivos de Stieglitz con estos proyectos se centran por entonces en la lucha por legitimar el medio fotográfico en las artes visuales y por extensión el de los artistas dedicados a este medio y al arte moderno en general. La 291 (como se conoce comúnmente a la galería en la época debido a su localización en el número 291 de la Quinta Avenida), es la primera galería en mostrar la obra de Auguste Rodin (1840-1917), Henri Matisse, Pablo Picasso y Paul Cézanne en Nueva York, pero también al denominado «círculo de Stieglitz», grupo que incluye a los artistas estadounidenses: Arthur Dove (1880-1946), Marsden Hartley (1877-1943), John Marin (1870-1953) y Georgia O'Keeffe. A 291 le siguen otros espacios expositivos como Anderson Galleries (1921-1925) o Intimate Gallery, conocida como Room, Room 303 o An American Place (1929-1946). Para más información sobre el papel de Alfred Stieglitz en la difusión del arte moderno en EE. UU. remito a los siguientes trabajos: Jay Bochner: *An American Lens: Scenes from Alfred Stieglitz's New York Secession*, MIT Press, Cambridge 2008; Edward Abraham: *The Lyrical Left: Randolph Bourne, Alfred Stieglitz, and the Origins of Cultural Radicalism in America*, University of Virginia Press, Charlottesville, 1988, Sarah Greenough: *Modern Art and America. Alfred Stieglitz and his New York Galleries*, National Gallery of Art, Washington D. C., 2001, Charles Brock: *Modern Art and America. Alfred Stieglitz and his New York Galleries*, National Gallery of Art, Washington D. C., 2001 y Bram Dijkstra: *The Hieroglyphics of a New Speech: Cubism, Alfred Stieglitz and the Early Poetry of William Carlos Williams*, Princeton University Press, Princeton, 1978.

relación entre la obra de los dos pintores y, sobre todo, la inmensa deuda de ambos con el arte no occidental.

Abstract Art by Four Painters anuncia varios factores que serán una constante en el trabajo posterior de Sweeney, como lo es su característico interés por el arte europeo, pues el comisario selecciona obras de dos artistas franceses y dos españoles residentes en París. Además, la exhibición presenta cierta originalidad en la instalación de las obras que, en este caso y dado que la exposición tiene lugar en las dependencias de una universidad, se corresponde con planteamientos de carácter pedagógico. Junto a las obras de los artistas mencionados, el comisario incluye piezas geométricas prestadas por el departamento de matemáticas de la propia University of Chicago. Estos prototipos: «se exhiben para ilustrar las semejanzas aparentes entre figuras con proporciones matemáticas de evidente belleza y las formas plásticas que son resultado de la creatividad conceptual de los artistas».¹⁸² En esta valoración de la directora de The Renaissance Society presente en la introducción del catálogo de la exposición, es importante destacar el énfasis otorgado a la creatividad conceptual del artista, pues como estamos viendo, el trabajo de Sweeney en *Plastic Redirections* gira en torno a esta noción de la subjetividad.

Con estas figuras tridimensionales, Sweeney quiere ilustrar los componentes más intelectuales del movimiento cubista y transmitir al espectador que la ruptura con el modelo pictórico tradicional, es decir, representativo, no consiste en la simple transgresión de la forma, sino que obedece a una conceptualización abstracta de las imágenes. Curiosamente, dos años más tarde también Alfred H. Barr incluye varios objetos matemáticos en su sección de «material comparativo» en el catálogo de *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. En el mismo catálogo de la exposición del MoMA, el artista y escritor dadaísta George Hugnet (1906-1974), equipara el objeto matemático con el «objeto encontrado», que es uno de los conceptos surrealistas por excelencia, que reivindica la belleza de los objetos que

¹⁸² «They are exhibited to illustrate apparent resemblances between solid forms demonstrable of mathematical propositions which achieve visible beauty, and those forms resulting from creative plastic conceptions of artists». Eva Watson Schütze en *Abstract Art by Four Twentieth Century Painters: Picasso, Gris, Braque, Léger*, The Renaissance Society, University of Chicago, Chicago, 1934.

no han sido concebidos para ser bellos y por tanto contienen una «belleza irracional». El objeto encontrado comparte con estos prototipos matemáticos el mismo «enigma» pues en ellos «lo racional y lo irracional se encuentran».¹⁸³ Los modelos matemáticos poseen la virtualidad de ser vistos como ejemplos de la racionalización e intelectualización de la forma (pues no obstante están basados en la geometría), o como objetos cotidianos (encontrados) portadores de una belleza intrínseca e incuestionable. Con sus formas puras y absolutas, estos objetos matemáticos recuerdan poderosamente al trabajo de los escultores bielorrusos Antoine Pevsner (1886-1962) y Naum Gabo (1890-1977). Recordemos que el propio Pevsner había declarado que «el arte debe ser una inspiración controlada por las matemáticas»,¹⁸⁴ continuando así el camino iniciado por Paul Cézanne, que había recomendado a su amigo el pintor Émile Bernard (1868-1941): «aborde la naturaleza a través del cilindro, la esfera, el cono, todo ello puesto en perspectiva, de modo y manera que cada lado de un objeto o plano se dirija hacia un punto central».¹⁸⁵ El propio Sweeney recoge en *Plastic Redirections* que la composición matemática inherente a la pintura de Cézanne proporciona un punto de partida para los artistas cubistas. Así, explica:

En Cézanne tenemos la sensación de que bajo las formas naturales, todo se compone de conos, esferas y cubos. Esto es lo que hizo tan popular a Cézanne cuando los cubistas buscaron su camino de regreso a la estructura por medio de medios analíticos.¹⁸⁶

Sin embargo, es importante apuntar que, en lo que se refiere a Sweeney, este ejercicio intelectual llevado a cabo mediante la abstracción de la forma en valores geométricos no contradice necesariamente el valor espiritual de la obra de arte, sino todo lo contrario. Recordemos que Pevsner había continuado las palabras mencionadas anteriormente diciendo que la utilización de principios matemáticos

¹⁸³ «Over the mathematical object and the found object, on the practical utility of which one can speculate indefinitely, there reigns the same certitude, the same enigma; the rational and the irrational meet». George Hugnet: «In the Light of Surrealism», *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, MoMA, Nueva York, 1936, p. 50.

¹⁸⁴ «Art must be inspiration controlled by mathematics». Cita de Pevsner recogida en Alexander Liberman: *The Artist in his Studio*, Thames and Hudson, Nueva York, 1960, p. 58.

¹⁸⁵ Carta de Paul Cézanne a Émile Bernard fechada el 15 de abril de 1904. Recogida en John Rewald (ed.): *Paul Cézanne. Correspondencia*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1991, p. 371.

¹⁸⁶ «In Cézanne we have a sense of the constituent cones, spheres, and cubes beneath the natural form. It was this that made Cézanne so popular when the Cubist were feeling their way back to structure by analytic methods». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 9.

en su obra correspondía a una «necesidad de paz, sinfonía y orquestación».¹⁸⁷ Respecto a Cézanne, también continuando con su cita anterior, había proclamado que «las líneas paralelas al horizonte dan la extensión, es decir, una sección de la naturaleza o, si Vd. prefiere, del espectáculo que el *Pater Omnipotens Aeterne Deus* despliega ante nuestros ojos».¹⁸⁸ La mención del Creador, junto con el lenguaje elegido por el artista para expresar esta idea, revelan un componente espiritual ausente en la pintura del periodo impresionista, más preocupado por cuestiones sensoriales inmediatas. La espiritualidad en el arte es propia del cambio de paradigma que se produce en la etapa posterior, ya a comienzos del siglo xx. A propósito de Cézanne, Sweeney menciona un «retorno a los estados pre-lógicos de percepción»;¹⁸⁹ es decir, una priorización de la intuición y por tanto, una mirada subjetiva aplicada al arte que no está presente en el impresionismo.

Debemos insistir en que en el discurso de Sweeney, esta es una subjetividad que no se enfrenta a la intelectualización del arte, sino todo lo contrario. Mostrando prototipos matemáticos junto a las obras, tanto Sweeney como Barr otorgan una dimensión científica al arte moderno e insisten en la posibilidad, incluso necesidad, de intelectualizar su estudio, objetivos comunes, como ya hemos visto, a Erwin Panofsky y Albert Barnes. En esta década de los treinta, momento en el que en Estados Unidos se sientan las bases sobre las que construir la narración del arte moderno, estos autores enfatizan la capacidad del arte abstracto para visualizar valores intelectuales, ideológicos, y, en el caso de Sweeney, también espirituales. En *Plastic Redirections* estipula que los dos factores determinantes para la intelectualización del arte son la recuperación de la mirada subjetiva del artista y la capacidad de abstracción del arte no occidental.

¹⁸⁷ «I have a need for peace, symphony, orchestration». Cita de Pevsner recogida en Alexander Liberman: *The Artist in his Studio*, Thames and Hudson, Nueva York, 1960, p. 58.

¹⁸⁸ Cézanne a Bernard el 15 de abril de 1904. J. Rewald (ed.), *Paul Cézanne*, 1991, p. 371.

¹⁸⁹ «This disregard for the synthetic qualities of the mind and desire to return to a *prelogical state of perception* was unquestionably anticipated to some degree in Cézanne's distortions», J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 46.

Picasso y Gris en *Abstract Art by Four Painters: Primeras valoraciones críticas de Sweeney*

El arte español tiene una presencia claramente destacada tanto en *Plastic Redirections* (donde dieciséis de las cuarenta y seis ilustraciones pertenecen a artistas españoles) como en esta primera exposición de Sweeney que venimos comentando. Este interés incita al joven comisario a adquirir obras de Picasso, Gris y, como veremos más tarde, también de Miró, para su colección. Sweeney compra varias obras del pintor malagueño, bien durante su estancia en París, bien poco después, como *Botella y vaso* (1913, fig. 22),¹⁹⁰ el collage *Cabeza de hombre con bombín* (1912, fig. 23) comprado a Pierre Loeb, *Desnudo amarillo* (1907, fig. 24), adquirida al marchante Daniel-Henry Kahnweiler, *Bodegón con cabeza de yeso* (1925, fig. 25) actualmente en el MoMA y *Cabeza*, de 1928. Posteriormente Sweeney adquiriría el óleo *Mujer con traje verde*, de 1943 (fig. 26).

Por otra parte, Sweeney tiene la pintura de Gris en muy alta estima y a lo largo de su vida consigue reunir varias de sus obras para su colección particular, como *Vaso y periódico*, una colorida composición realizada en marzo de 1916, que adquiere a través de Léonce Rosenberg de París, *Bolsa caliente y cuenco* de junio de 1916 (fig. 27) que el artista había regalado a Guillaume Apollinaire; *Violín y periódico* de noviembre de 1911 (fig. 28), *Manzanas y limones* (diciembre 1926, fig. 29), proveniente de la Galerie Simon de París, *Copa y periódico*, de 1916 (fig. 30) y la fantástica *Botella de vino rosado* (fig. 31), realizada en junio de 1914 y

¹⁹⁰ Al haberse dispersado la colección, el rastreo de las obras que pertenecieron a Sweeney es una ardua tarea, más si consideramos que de manera consistente sus obras participaron en exposiciones de manera anónima. Con la intención de abrir el camino a nuevas investigaciones quisiéramos apuntar la confusión acerca de esta obra que el catálogo de Sotheby's *Impressionist and Modern Art Part One*, Nueva York, 2 de noviembre de 2005, afirma que Sweeney compra a Paul Eluard. Por el contrario, Pierre Daix y Joan Rosselet afirman que la adquiere en la galería Kahnweiler, según se explica en *Picasso The Cubist Years, 1907-1916: A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works*, Nueva York Graphic Society, Boston, 1979, p. 297). Hay también discrepancias respecto a la obra en sí, pues Daniel-Henry Kahnweiler nos muestra una *Botella y vaso sobre una mesa*, un collage con carboncillo (55 x 46) realizado a finales de 1912 y principios del siguiente que perteneció en su día en Sweeney. (Ver VV. AA: *Picasso 1881-1973*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1974, ilustración N. 83 p. 56). Por su parte, Pierre Daix y Joan Rosselet recogen que Sweeney poseyó una *Botella y vaso* de principios de 1912, también un collage con óleo y arena sobre lienzo (60 x 46). Remito a *Picasso the Cubist Years, 1907-1916. A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works*, Thames and Hudson, Londres 1979, ilustración p. 297). Esto nos hace pensar que bien hay un error o Sweeney posee dos obras del artista con el mismo título y similar fecha, que dada la fecundidad artística de Picasso es una posibilidad.

actualmente depositada en el Metropolitan Museum de Nueva York debido a su pertenencia a la Colección Leonard A. Lauder.

Para esta primera exhibición Sweeney escoge muy distintas propuestas de Picasso, como si quisiera destacar ante todo su versatilidad: *Botella de Vieux Marc, vaso, guitarra y periódico* (1913, entonces en la colección de Charles H. Russel y en la Tate Gallery de Londres desde 1961, fig. 32), un temprano ejemplo del cubismo y uno de los primeros *papier collé* en el que el artista incorpora un trozo de periódico; *Vaso y fruta* (Valentine Gallery), una obra con un rico juego de texturas en su superficie; *Niña con sombrero amarillo*, lienzo de trazo libre, depuradísimo, sobre sólidas masas de color cuya sencillez contrasta con las propuestas cubistas, dos acuarelas procedentes de la colección de la Sra. Hillquit, y *Dinard*, muy representativa de su trabajo durante el verano de 1928. Por último, Sweeney selecciona dos bodegones de distintas fechas, 1914 y 1923 y *Mujer sentada* de 1927, ofreciendo finalmente un amplio muestrario de posibilidades. Respecto a Gris, una de las que aparece en los archivos de The Renaissance Society como *Sin título* y sin fechar, ha sido identificada gracias al catálogo razonado como *Jarra y copa*, realizada en noviembre de 1916, un lienzo expuesto aquí por primera vez y que puede verse hoy en el MNCARS (fig. 33). La otra, *Pipa con libro abierto* concluida en diciembre de 1926 (fig. 34), pertenece por entonces a la colección de Sidney Janis.

Las primeras valoraciones de Sweeney a propósito de la pintura de Picasso se publican en *Cahiers d'Art*. Un primer artículo de 1932 dedicado al artista afincado en París se ilustra con *Naturaleza muerta con botella de anís el mono* (1909, actualmente en la colección del MoMA). La elección de esta obra es, a nuestro parecer, muy significativa, pues pese a su facetamiento en planos rotos, es un lienzo con un fuerte carácter clásico, expresado en su composición piramidal y la concepción volumétrica de sus formas. Un cuadro cuyo tema, paleta y composición, son resultado directo del estudio de la obra de Cézanne, por lo tanto muy pertinente para ilustrar un texto que pretendía convencer, muy en la línea de los postulados hegelianos de Alfred Barr en el MoMA, de que el desarrollo de la

modernidad era consecuencia del transcurrir natural de los estilos.¹⁹¹ En estas fechas uno de los objetivos de Sweeney consiste en legitimar el arte moderno y para ello lanza puentes entre la obra de Picasso y la tradición. En una línea de pensamiento similar a la de Barr a la que nos referiremos más tarde, Sweeney hace en este artículo una diferenciación entre obras decorativas y obras ilustrativas, siendo las primeras, continuadoras de la tradición oriental, y las segundas del arte clásico característico de la cuenca mediterránea (al que no duda en tachar de «pura decadencia»). Sweeney celebra el rechazo del arte figurativo por parte de Picasso, explicando que «su mitología plástica ya ha reducido la imagen a un valor fundamentalmente decorativo, más que a un enriquecimiento conceptual de lo ilustrativo».¹⁹²

Una segunda valoración sobre Picasso que quisiéramos destacar tiene lugar en un segundo artículo para *Cahiers d'Art*, esta vez dedicado a Miró, en el que se centra en destacar su condición de *tastebreaker*. Sweeney explica que el trabajo del «compatriota de Miró ha hecho más por la atenuación de la expresión personalizada entre los jóvenes en los últimos diez años que ninguna de las condiciones claramente hostiles de las dos décadas anteriores»,¹⁹³ refiriéndose a las múltiples reacciones contra la pintura planteadas desde postulados dadaístas y surrealistas.

Por último, quisiéramos mencionar que esta exposición acaba cuatro días antes de que Arthur Everett «Chick» Austin (1900-1957) -del que luego hablaremos- inaugure la primera retrospectiva formal de Pablo Picasso en un museo estadounidense, el Wadsworth Atheneum (Hartford, Connecticut), una muestra

¹⁹¹ Ingo F. Walther también ha relacionado las «estructuras cromáticas completamente libres de contenido» de esta obra (de sorprendente paleta elaborada mediante los supuestos reflejos provocados por el estriado del vidrio de la botella de anís) con la pintura histórica: «Las pinturas de un Tiziano o de un Velázquez, por ejemplo, se nutrían de una vinculación mutua de las funciones reproductivas concretas del color y la línea, a las que se agregaba la virtuosidad del oficio pictórico. Para el observador contemporáneo, el atractivo de su arte se basa en esa combinación». Ver *Pablo Picasso 1881-1973*, Benedikt Taschen, Oldenburgo, 1991, p. 194.

¹⁹² «His plastic myths have already cut back to the picture which is primarily a decorative unit, rather than an ideational compost of the illustrational». J. J. Sweeney, «Picasso Has Already...», 1932, s/p.

¹⁹³ «The intoxicating genius of Miró's own countryman, Picasso, has done more toward a devitalization of personalized expression among the younger men of the last ten years than did any openly hostile set of conditions in the two former decades». J. J. Sweeney: «Joan Miró», *Cahiers d'art*, N. 1-4, 1934.

que hace coincidir con el estreno de la ópera de Gertrude Stein y Virgil Thomson: *Four Saints in Three Acts*.

Acerca del cubismo y la abstracción

Uno de los temas más importantes de esta exposición es el debate planteado desde el propio título entre los conceptos de cubismo y abstracción como motores de cambio en el arte moderno. Resulta altamente significativo que siendo estos cuatro artistas reunidos por Sweeney los máximos representantes del movimiento cubista, ni el título ni el catálogo de la exposición hagan referencia a este movimiento, sino al concepto, mucho más complejo y extenso, de la *abstracción*. Curiosamente, dos años más tarde Alfred Barr hace uso, precisamente, de los mismos términos yuxtaponiéndolos para el título de su emblemática exposición en el MoMA: *Cubism and Abstract Art*.

En la exposición de Sweeney, la eliminación de referencias al cubismo y el énfasis en la abstracción se comprende mejor si relacionamos esta muestra con las tesis expuestas en *Plastic Redirections* acerca del valor comparativamente mayor de la abstracción, esto es, como *acción de abstraer*, en el desarrollo del arte moderno. Según Sweeney,

[...] el término «abstracto» en el arte a menudo asume un significado definitivamente despectivo. Porque cuando el arte muestra un desinterés en servir cualquier fin práctico, no se le considera más que un «jeu d'esprit» y ciertamente el arte «abstracto» únicamente puede resultar doblemente inútil. Dentro de veinte años el término «abstracto» en el sentido comúnmente utilizado para describir ciertas obras contemporáneas parecerá al público general tan innecesario y equívoco como le parece hoy a pintores y escultores que realizan el arte al que este término se aplica.¹⁹⁴

¹⁹⁴ «[...] the term «abstract» in its association with art assumes, more often than not, a definitely derogatory significance. For, when art on the grounds of its basic disinterest in subserving any obviously practical ends is taken little more seriously than as a «jeu d'esprit», certainly «abstract» art can only offer a double-dyed futility. Yet, twenty years from now the term «abstract» in the sense commonly used to describe certain contemporary works will appear to the general public as gratuitous and misleading as it does today to the painters and sculptors producing the works to which it is applied». *Plastic Redirections*, 1934, pp. 39-40.

Esta reivindicación es muy similar a la que Alfred Barr escribe dos años más tarde en el catálogo de su mencionada, y hoy mítica exposición *Cubism and Abstract Art*. Barr advierte, igual que había hecho Sweeney, de que «el adjetivo “abstracto” es confuso e incluso paradójico», pues «una pintura abstracta es, de hecho, la más concreta posible, dado que limita la atención a su superficie más inmediata».¹⁹⁵ En este sentido, el director del MoMA coincide con la reflexión del pintor Paul Cézanne cuando declaraba que «el literato se expresa con abstracciones, mientras que el pintor concreta, por medio del dibujo y el color, sus sensaciones y sus percepciones».¹⁹⁶ Como Sweeney en *Plastic Redirections*, Barr también relaciona la abstracción con el arte de las culturas no occidentales cuando dice en el mismo catálogo de 1936, «abstracto es por tanto un adjetivo que puede aplicarse a las obras de arte de una cierta latitud».¹⁹⁷

Otros dos autores con una posición muy destacada en la defensa de la abstracción son Albert Barnes y John Dewey, cuya colaboración en Filadelfia contribuye al debate en torno al arte abstracto. Acorde con su formación científica, Barnes aporta consideraciones muy personales acerca de la abstracción, como las recogidas por John Dewey en *Art as Experience*:

Las referencias al mundo real no desaparecen del arte cuando las formas dejan de ser aquellas de las cosas existentes, de la misma manera que la objetividad no desaparece de la ciencia cuando se deja de hablar de tierra, fuego, aire y agua, y se sustituyen esas cosas por otras menos reconocibles: «hidrógeno», «oxígeno», «nitrógeno» y «carbón»... Cuando en una imagen no podemos encontrar representación de ningún objeto,

¹⁹⁵ «For an «abstract» painting is really a most positively concrete painting since it confines the attention to its immediate, sensuous, physical surface far more than does the canvas of a sunset or a portrait». Alfred H. Barr, Jr.: *Cubism and Abstract Art*, MoMA, Nueva York, 1936, p. 11.

¹⁹⁶ Carta de Paul Cézanne a Émile Bernard desde Aix, fechada el 26 de mayo de 1904. Recogida en J. Rewald (ed.): *Paul Cézanne. Correspondencia*, 1991, p. 375.

¹⁹⁷ «This is not to deny that the adjective «abstract» is confusing and even paradoxical. [...] «Abstract» is therefore an adjective which may be applied to works of art with a certain latitude». A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, p. 12. Como veremos con detenimiento más tarde, ambos autores comparten opiniones similares respecto a este tema. Tanto en *Plastic Redirections* como en el catálogo de *Abstract Art by Four Painters*, Sweeney incluye una afirmación pronunciada un año antes por el pintor franco-germano Jean Arp (1886-1966) y que procede de sus *Diarios*: «me gusta la naturaleza pero no sus sustitutos». Con esta declaración, Arp critica lo que él considera un ardid del arte representativo y muestra su obra como una genuina interpretación de la naturaleza. Alfred Barr recoge (e incluso amplía) estas mismas palabras de Arp en el catálogo *Cubism and Abstract Art* (p. 13). Jean Arp: «Notes from a Diary», *transition*, N. 21, París, 1932.

puede que lo que esté representado sean las cualidades compartidas por todos los objetos: color, extensión, solidez, movimiento, ritmo, etc.¹⁹⁸

El propio Dewey coincide con Barnes en que en el terreno de la ciencia también se realiza este proceso abstraizante, según él, «para exponer de manera más efectiva los datos». Además, considera que en toda obra de arte se produce cierta abstracción «para resaltar las cualidades expresivas de la obra». Así,

el arte [...] no deja de ser expresivo porque visibilice la relación formal entre las cosas [...]. Toda obra de arte «abstrae» en uno u otro grado características de los objetos expresados. De otra manera, únicamente se crearían ilusiones de la presencia de las cosas mismas.¹⁹⁹

Por tanto al presentar la abstracción como parte de un proceso intelectual que ha estado siempre presente, incluso en el arte del pasado, Dewey contribuye a la legitimación del arte abstracto en estos momentos de *cambio de rumbo*, pues como él mismo indica, si no se hubiera venido realizando en mayor o menor medida este ejercicio, no hubiera existido el proceso creativo tal y como lo entendemos.

¿Qué decir, entonces, del cubismo? Para Sweeney «fue principalmente un movimiento crítico [...] que intentó abrir un nuevo camino hacia las artes plásticas con un enfoque más sensato y, haciendo tambalear la visión convencional de la manera que lo hizo, lo consiguió». Es por tanto un movimiento que sirve para crear brecha, para romper con valores formales que, si a largo plazo no ha resultado tan fértil como la abstracción, ha servido a esta, pues los cubistas «se dieron cuenta de que el próximo paso sería llevar la operación más allá».²⁰⁰ Ahora

¹⁹⁸ «Reference to the real world does not disappear from art as forms cease to be those of actually existing things, any more than objectivity disappears from science when it ceases to talk in terms of earth, fire, air, and water, and substitutes for these things the less easily recognizable “hydrogen”, “oxygen”, “nitrogen”, and “carbon” [...]. When we cannot find in a picture representation of any particular object, what it represents may be the qualities which all particular objects share, such as color, extensity, solidity, movement, rhythm, etc». Palabras de Albert Barnes recogidas por J. Dewey, *Art as Experience*, 1934, p. 97.

¹⁹⁹ «Art does not [...] cease to be expressive because it renders in visible form relations of things, [...]. Every work of art «abstracts» in some degree from the particular traits of objects expressed». J. Dewey, *Art as Experience*, 1934, p. 98.

²⁰⁰ «Cubism was primarily a critical movement [...] It was intended as a directive toward a saner mode of plastic approach, and in giving conventional vision as thorough shaking up as it did, it has served its purpose. [...] they realized the next step should be to carry the campaign on further». J. J. Sweeney: «Painting», *New Catalogue of the Gallery of Living Art*, Nueva York, octubre 1933.

bien, si atendemos a la naturaleza de las obras presentadas por Sweeney en esta exposición, no hay ejemplos de lo que podríamos llamar «abstracción pura» (un concepto al que retornaremos) sino que más bien se muestran obras que han experimentado un *proceso de abstracción*, aunque en la mayoría de los casos se pueden reconocer figuras y objetos. Incluso gran parte de los títulos de las obras expuestas hacen referencia a escenas reconocibles: *Aviador*, *Cartas y dados* (Léger), *Mujer sentada*, (Picasso), *Pipa y libro abierto* (Gris), etc. La intención de Sweeney con esta selección es destacar las posibilidades de la abstracción para el arte moderno, su inmensa virtualidad. Con estas obras de Picasso, Gris, Braque y Léger, Sweeney está ilustrando el ejercicio de «abstraer» (de la naturaleza), mientras que, adelantamos ya, su segunda exposición muestra resultados más evolucionados en el proceso, como lo son las composiciones de Piet Mondrian o Joan Miró de principios de los años treinta. Es este tipo de abstracción, en la que no se puede distinguir la naturaleza, la que Alfred Barr denomina en *Cubism and Abstract Art* «abstracción pura». En el texto que acompaña el catálogo de 1936, Barr distingue entre las obras en las que se ha producido la acción de «abstraer», como hacen Jean Arp o Pablo Picasso en algunas de sus composiciones, a las que dan títulos descriptivos: *Guitarra*, *Cabeza*, etc. y aquellas que pueden considerarse una «abstracción», como las obras supremacistas de Malevich, por ejemplo. Esta clasificación, muy del gusto de Barr, queda mejor delimitada en inglés, ya que en esta lengua se utiliza el vocablo *abstract* tanto como verbo como sustantivo. Barr llega a la conclusión de que:

La pura abstracción es aquella en la que el artista realiza una composición de elementos abstractos, ya sean geométricos o amorfos. Las cuasi-abstracciones son composiciones en las que el artista, partiendo de formas naturales, las transforma en formas abstractas o cuasi abstractas. Se aproxima a un objetivo abstracto sin alcanzarlo.²⁰¹

Pese a que Sweeney y Barr comparten esta visión de los diferentes resultados del proceso abstraizante, la diferencia fundamental entre ambos es que Barr está interesado en definir el arte abstracto y distinguir sus diversas propuestas, mientras

²⁰¹ «Pure-abstract are those in which the artist makes a composition of abstract elements such as geometrical or amorphous shapes. Near-abstracts are compositions in which the artist, starting with natural forms, transforms them into abstract or nearly abstract forms. He approaches an abstract goal but does not quite reach it». A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, pp. 12-13.

que Sweeney decide mantenerse al margen de definiciones de este tipo. Lo que es más, Sweeney se aleja de la dialéctica característica de la época, alegando que la crítica de arte, lejos de esclarecer esta cuestión en particular, se ha empeñado en «examinar, adecuar, y explicar etiquetas [...] [a un arte] que no necesita comentario». Sweeney apuesta porque sean los propios artistas los que realicen las definiciones; así, en el catálogo de la exposición que estamos analizando, Sweeney incluye una reflexión del pintor y escritor Jean Hélion (1904-1987), uno de los artistas europeos más implicados en la defensa de la abstracción, tanto en Francia como en Estados Unidos escrita a propósito de la colección de arte moderno del coleccionista, escritor, crítico y pintor aficionado, E. Albert Gallatin (1882-1952).²⁰² De nuevo vemos como Hélion sitúa la pintura de Paul Cézanne como origen de la abstracción:

De las pocas facetas a las que Cézanne redujo sus manzanas, una de ellas fue hacia el arte abstracto a través de una serie de conmociones, marcadas por la señal de personalidades contradictorias, pero que han destrozado las bases, las razones y las técnicas que constituían el dogma de la pintura antigua y que han sustituido por nuevos. Los hay [...] que quieren [...] desarrollar un nuevo lenguaje [...]. El arte abstracto propiamente dicho es un debate incandescente. Abstracto es el más falso de los términos, nada está más vivo que esta disputa.²⁰³

²⁰² Gallatin reúne una colección muy distinguida con importantes obras de la Escuela de París y del Ash Can School para La Gallery of Art, o Museum of Living Art, como pasaría a llamarse a partir de 1936, inaugurado en 1927 en unas dependencias prestadas por NYU. Inspirado por los artículos de Watson Forbes de 1926 y 1927, el interés de E. A. Gallatin se centra en mostrar artistas internacionales «que aún no hayan sido reconocidos». Ver Albert E. Gallatin: «Modern Art for New York University», *Art News*, Vol. 26, 1927, pp. 1-2. Para Sweeney, la colección «ofrece al público la más completa representación del cubismo en Estados Unidos». (*The A. E. Gallatin Collection: An Early Adventure in Modern Art*, Philadelphia Museum Art Bulletin, invierno-primavera 1994, p. 12). Su emplazamiento en Washington Square, corazón del Village, la entrada libre y los amplios horarios, convierten el Museum of Living Art en un lugar importante para los artistas que visitan de forma regular su *sorprendente* colección de arte europeo, convirtiéndose en indispensable lugar de estudio para muchos jóvenes pintores, por lo que no quisiéramos dejar de destacar este centro de arte como lugar fundamental para la gestación del expresionismo abstracto. Para más información remito a Susan C. Larsen: «Albert Gallatin: The “Park Avenue Cubist” Who Went Downtown», *Art News*, N. 77, diciembre 1978.

²⁰³ Este texto forma parte de la primera edición del catálogo de la Colección A. E. Gallatin en Gallery of Living Art, de la que más tarde hablaremos. Publicado en 1936, se incluyen tres ensayos: El pintor estadounidense discípulo de Léger, George L. K. Morris, escribe «De Estados Unidos y el arte vivo» (noviembre 1936), Sweeney aporta «Pintura» (octubre 1933), y Jean Hélion contribuye con su texto titulado «La evolución del arte abstracto visto en el Museo del arte vivo», al que pertenece esta cita: «From the few facets to which Cézanne reduced his apples, one went to the art abstract, through a series of shocks, marked by the sign of contradictory personalities, but which have successively wrecked the foundations, the reasons, and the technique constituting the dogma of ancient painting, and substituting new ones for them. There are those [...] who [...] try to

Junto a esta cita de Hélión, Sweeney incluye también otra del pintor alemán Willi Baumeister (1889-1955), uno de los artistas que pronto serían acusados de «degenerado» en la Alemania nazi precisamente por su compromiso con la abstracción:

La pintura abstracta moderna es arcaica. Es un periodo de principios, extraordinariamente creativo en una condensación extrema de la forma. Se abandona la representación ilusionista en favor de la organización y la activación de elementos plásticos puros.²⁰⁴

Detengámonos a considerar estas declaraciones escogidas por Sweeney, pues cumplen una doble función: en primer lugar, insisten en que la abstracción es herencia directa del trabajo de los artistas precedentes. Al apelar al facetamiento de algunas obras de Cézanne se insta a legitimar el nuevo estilo. En segundo lugar, Hélión anuncia un arte radicalmente nuevo, emancipado del «dogma de la pintura antigua». Por último, la cita de Baumeister complementa la tesis de Hélión ya que añade el concepto de *intelectualización* del arte. El arte abstracto, nos dice el artista alemán, surge como una actividad intelectual superior, no tanto dependiente de los sentidos, sino de «principios extraordinariamente creativos». En el arte abstracto prevalece la organización (mental) y la pura concepción plástica.

Tal vez la decisión de Sweeney de dar voz a los artistas en esta discusión se corresponde a un deseo de generar un debate más auténtico, no proyectado por críticos e historiadores. Con este gesto, además, deja constancia de la existencia de múltiples lecturas de la abstracción como concepto, que da lugar a variadas interpretaciones. El autor recoge también otras reflexiones, como la advertencia de Piet Mondrian, «es un gran error concebir una obra neoplástica como una abstracción absoluta de la naturaleza»,²⁰⁵ palabras que preceden otras de Picasso

develop a language [...] The actual abstract art is an ardent debate. Abstract is the falsest term—nothing is more living than this battle». Fuente original: Jean Hélión: «The Evolution of Abstract Art as Shown in the Gallery of Living Art», *New Catalogue of the Gallery of Living Art*, Nueva York, octubre 1933.

²⁰⁴ «Modern abstract painting is archaic. It is a period of beginnings extraordinarily creative in an extreme conciseness of form. Illusionistic representation is given over for the organization and activation of purely plastic elements». W. Baumeister: «Réponse a une enquête», *Cahiers d'Art*, París, 1931.

²⁰⁵ «It is a great error to envisage a Neoplastic work as a total abstraction from life». La cita se incluye en un segundo apartado del libro titulado «The Other Side of Cubism». Parte de este texto

con las que parece querer sentenciar la polémica: «[...] desde el punto de vista del arte no hay formas abstractas o concretas, únicamente intérpretes más o menos convencionales».²⁰⁶

La exposición de pintura abstracta estadounidense en el Whitney Museum, el grupo AAA y las posiciones de Sweeney al respecto.

Sin embargo la polémica queda muy lejos de cualquier sentencia. Dada la diversidad de las propuestas del arte abstracto, el debate «incandescente» del que nos habla Hélión existe incluso entre los artistas miembros del AAA, organización fundada en 1936 para la comprensión y difusión del arte abstracto en Estados Unidos. Sus miembros fracasan en el intento de encontrar una única definición común y surgen gran variedad de términos: «absoluto», «puro», «concreto», «directo», «no-representativo», «no-objetivo», etc. El pintor ruso Ilya Bolotowsky (1907-1981), cofundador del grupo, explica así esta falta de consenso: «Desde sus comienzos [...] los miembros de AAA habían querido escribir una definición “definitiva” del arte abstracto. Estuvimos horas y horas de discusiones, [...] pero nunca conseguimos una que satisficiera todas las diversas opiniones».²⁰⁷

Un año después de esta exposición que Sweeney organiza en torno al arte abstracto en Chicago se celebra en el Whitney Museum de Nueva York, *Abstract Painting in America*,²⁰⁸ una muestra que pretende analizar la evolución de la pintura abstracta en Estados Unidos desde el Armory Show (1913) hasta ese momento (1935).²⁰⁹ Stuart Davis, uno de los artistas abstractos más respetados de

se utilizó en la conferencia inaugural de la exposición *Abstract Art by Four Painters of the Twentieth Century. Plastic Redirections*, 1934, p. 40.

²⁰⁶ «[...] from the point of view of art there are no concrete or abstract forms, but only interpreters more or less conventional». *Plastic Redirections*, p. 40.

²⁰⁷ «Since its very beginnings, before it was formally organized, the AAA members had wanted to write a «definite» definition of abstract art. There were hours and hours of discussions. We could never agree. There were those who felt it was artificial. We all knew many definitions. Many more were made up. But we never achieved one that would satisfy all the different and opposing opinions». Susan C. Larsen: *The American Abstract Artists Group: A History and Evaluation of Its Impact Upon American Art*, University Microfilms, Ann Arbor, 1975, pp. 235-36.

²⁰⁸ La exposición reúne obras de Stuart Davis (1892-1964), Arthur Dove (1880-1946), Georgia O'Keeffe y John Graham (1886-1961). Entre los artistas más jóvenes destacan: Arshile Gorky (1904-1948), Byron Browne (1907-1961), Balcomb Greene (1904-1990) o Frank Stella (n. 1936).

²⁰⁹ La exhibición internacional de arte moderno de 1913, más conocida como *Armory Show* por haber sido celebrada en un antiguo arsenal, fue el primer contacto real del público estadounidense con el arte moderno europeo. Estuvo organizada por los pintores Walt Kuhn (1877-1949), Arthur B. Davies (1863-1928) y el artista e historiador del arte Walter Pach (1883-1958). Las obras de los

su generación, y sin duda la voz que guía el movimiento abstracto en Estados Unidos, proclama desde la introducción al catálogo:

El arte no es, ni nunca ha sido, un espejo de la naturaleza [...] El arte es la comprensión e interpretación de la naturaleza en varios medios. [...] Nunca intentaremos imitar lo inimitable pero buscaremos establecer una tangibilidad en nuestro medio que constituya un registro permanente de una idea o emoción inspirada por la naturaleza.²¹⁰

Davis enfatiza la idea de que, al igual que el arte precedente, el abstracto también se inspira en la naturaleza. Pese a encabezar un movimiento muy heterogéneo, Davis visibiliza una preocupación común entre los artistas abstractos, que la elevada intelectualización del arte les distanciase del público de manera irreversible. Esta es precisamente la razón que lleva a muchos artistas abstractos a rechazar el trabajo realizado por la baronesa Hilla Rebay (1890-1967) desde la dirección del Museum of Non-Objective Painting (antecedente del Guggenheim Museum), un museo dedicado exclusivamente al arte abstracto o, como Rebay prefiere denominarlo, no-objetivo.²¹¹ Pese a su apoyo incondicional a los artistas abstractos, la apología de Rebay de la no-intelectualidad del arte abstracto irrita a muchos de los integrantes del grupo AAA, que expresan,

No podemos aceptar ni aprobar las opiniones de la Baronesa Rebay en las que parece que el arte abstracto «no tiene significado», que es «el profeta

Europeos Francis Picabia, Constantin Brâncuși, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso o Henri Matisse causaron un verdadero impacto en la crítica y en el público, muy especialmente el muy discutido *Desnudo bajando una escalera*, de Marcel Duchamp, pintado un año antes. La controversia suscitada por esta obra en particular ha quedado asociada a la exhibición.

²¹⁰ «Art is not and never was a mirror reflection of nature [...] Art is an understanding and interpretation of nature in various media. We will never try to copy the uncopiable but will seek to establish a material tangibility in our medium which will be a permanent record of an idea or emotion inspired by nature». Stuart Davis: *Abstract Painting in America*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1935.

²¹¹ De su actuación en el museo hablaremos en el capítulo V de esta tesis pero remitimos aquí a la bibliografía fundamental que recopila sus teorías sobre el arte: Hilla Rebay: «Definition of Non-Objective Painting», en *Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, Carolina Art Association, Gibbes Memorial Art Gallery, Charleston, 1936. Ver también: *The Beauty of Non-Objectivity*, Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings, Art Alliance, Filadelfia, 1937, «Value of Non-Objectivity» en *Third Enlarged Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, Gibbes Memorial Art Gallery, Charleston, 1938 y «The Power of Spiritual Rhythm», *Art of Tomorrow*, *Fifth Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, Museum of Non-Objective Painting, Nueva York, 1939. Para un estudio de la figura de Hilla Rebay remito a las siguientes publicaciones: Karole Vail (ed.): *The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, SRGM, Nueva York, 2009 y Vivian Barnett et al: *The Art of Tomorrow: Hilla Rebay and Solomon R. Guggenheim*, SRGM, Nueva York, 2005.

de la vida espiritual», algo «sobrenatural», que las abstracciones son «mundos propios alcanzados por sus creadores para evitar la contemplación de lo terrenal».²¹²

En un artículo publicado en 1935 acerca de la exposición del Whitney Museum, Sweeney reflexiona sobre los posibles avances conseguidos por la pintura nacional desde el Armory Show, y su conclusión revela que los artistas abstractos estadounidenses han sido y aún son demasiado dependientes de las tendencias europeas, manteniendo que

algunos de ellos han llegado a entender muy bien las tendencias que sus contemporáneos europeos han instaurado en la pintura. De hecho, han sido capaces de producir un trabajo similar que podría haberse incluido en las exposiciones colectivas de arte de vanguardia europea de este periodo sin comentario adverso ninguno.²¹³

Si bien el autor considera que el contacto con la abstracción europea ha sido muy fructífero en la obra de Charles Sheeler (1883-1965), Niles Spencer (1893-1952) y Charles Demuth (1883-1935), la aproximación ha resultado demasiado literal y la influencia del arte europeo en la pintura realizada en Estados Unidos, puede considerarse, al menos de momento, tan sólo un «ejercicio de apreciación» más que una «expresión creativa individual». Para Sweeney, aún no ha surgido «un arte “abstracto” nativo y no hay promesa de que surja en un futuro inmediato».²¹⁴ Sin embargo, también recuerda que la supuesta «esterilidad del arte abstracto» de la que hablan los críticos defensores de un arte «nacional» en Estados Unidos

²¹² «[...] we cannot accept with approbation the opinions Baroness Rebay seems to have that abstract art has «no meaning», that it is the «prophet of spiritual life», something «unearthly», that abstractions are «worlds of their own achieved as their creators «turn away from contemplation of earth». Extracto de una carta enviada por siete miembros del grupo AAA a la revista *Art Front*. Byron Browne: «American Abstract Artists and the WPA», recogida en Francis O'Connor (ed.): *The New Deal Art Projects: An Anthology of Memoirs*, Smithsonian Institution Press, Washington D. C., 1972, pp. 230-31.

²¹³ «A few of them came to understand the trends that painting was taking with their European contemporaries during that time quite thoroughly— in fact, were able to produce work along the same lines that might have passed without adverse comment in any group showing of avant-garde European work of its period». J. J. Sweeney: «A Note on Abstract Painting», *New Republic*, 17 de julio de 1935.

²¹⁴ «[...] more in the nature of an exercise in appreciation than one of personalized creative expression; that no native “abstract” art had developed from it; and that there was no promise of such an art’s developing from it in the immediate future». J. J. Sweeney: «A Note on Abstract Painting», 1935.

también tuvo lugar en un principio en Europa, pues los primeros contactos con el arte africano dieron como resultado un arte que en *Plastic Redirections* Sweeney califica de «pastiche», un estilo que desapareció una vez asimiladas las influencias.

Sweeney advierte que esta situación no hace sino agravar el malestar de la crítica más conservadora, que rechaza cualquier influencia foránea y continúa apostando por el arte narrativo, al que considera característico de la cultura estadounidense. Efectivamente, otros críticos invocan el componente nacionalista en este debate, como Jerome Klein (*The New York Post*), Emily Genauer (*New York World-Telegram*) o Robert Coates (*The New Yorker*). Uno de los críticos estadounidenses que con más vehemencia se opone al arte abstracto realizado en Estados Unidos es Edward Allen Jewell. El crítico de *The New York Times* censura la pérdida de contenido que supone la abstracción, pues aleja este estilo de la tradición estadounidense, en la que históricamente ha prevalecido la narratividad. Para estos críticos, la ausencia de elementos simbólicos o anecdóticos sólo puede dar como resultado un estilo meramente decorativo y amanerado. Esta aparente debilidad es, según Sweeney,

la excusa empleada por críticos nacionalistas para traer a colación las quejas de siempre sobre las influencias extranjeras de cualquier tipo. Por supuesto, los defensores del nacionalismo y del arte narrativo tienen así otro texto con el que ilustrar su pensamiento acerca de que el arte abstracto siempre ha de ser estéril.²¹⁵

Es precisamente Edward Alden Jewell, el encargado de escribir las reseñas de todas las exposiciones del grupo AAA, pese a la poca simpatía que tiene por su trabajo. En la primera exposición del grupo en la Galería Squibb (1937), se refiere a las obras expuestas como una «[...] rotunda y masiva demostración de diseño decorativo».²¹⁶ Con motivo de la exposición *Cubism and Abstract Art* en el MoMA un año antes, Jewell ya había manifestado su desazón a propósito de un

²¹⁵ «Nevertheless, the nationalist critics employed it (the European influence) as an excuse to bring forth the usual complaints against alien influence of any sort. And of course the advocates of nationalism and anecdotalism had another text to illustrate their belief that abstract art must always be sterile». J. J. Sweeney: *A Note on Abstract Painting*, 1935.

²¹⁶ «[...] resounding mass demonstration of decorative design». Edward Alden Jewell: «Abstract Artists Open Show Today», *The New York Times*, 6 de abril de 1937.

arte que le resultaba incomprensible, una frustración que cree compartir con el público:

¿[...] es la culpa exclusivamente nuestra cuando el fracaso corona nuestros esfuerzos? No, me inclino a pensar que se debería pedir a los artistas que asumieran su parte de culpa. Demasiado a menudo ellos, que deberían iluminar el camino, han avanzado en plena oscuridad o vagado en tal niebla que ningún aviador sensato hubiera abandonado el suelo.²¹⁷

La polémica en torno a la abstracción es una de las más exaltadas durante los años de la Depresión y la II Guerra Mundial, pues, para algunos críticos e historiadores el arte abstracto se vincula directamente a la oposición a los regímenes totalitarios. Ese es el sentido de la dedicatoria de Barr en el catálogo de su exposición *Cubism and Abstract Art*: «A los pintores de cuadrados y círculos».²¹⁸ Por el contrario, para algunos simpatizantes de las doctrinas marxistas, en ese momento el arte abstracto representa la decadencia de los círculos intelectuales burgueses. En esta controversia, uno de los planteamientos que se alzan con más fuerza es el del historiador del arte de origen lituano Meyer Schapiro (1904-1996), que en 1937 expone que todo el arte, abstracto o representativo, debe procurar algo más que una experiencia estética contemplativa, ha de interpelar al público, especificando que:

Aquellos artistas que sienten inquietud por el mundo que les rodea, sus acontecimientos y sus conflictos [...] no pueden dedicarse permanentemente a una pintura basada en los momentos estéticos de la vida, a espectáculos destinados a un público pasivo y no comprometido o al arte de los estudios.²¹⁹

²¹⁷ «[...] are we uniquely at fault when failure crowns our efforts? No, I am inclined to think that the artists themselves should be asked to shoulder their just share of the blame. Too often they who ought to be bearers of light, have walked in darkness or flown in such a fog as would keep any sensible aviator on the ground». Edward Alden Jewell: «The Realm of Art: Abstract Pennants Flying», *The New York Times*, 8 de marzo de 1936.

²¹⁸ «This essay and exhibition might well be dedicated to those painters of squares and circles (and the architects influenced by them) who have suffered at the hands of philistines with political power». A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, p. 18.

²¹⁹ Meyer Schapiro: «The Social Bases of Art», First American Artist' Congress 1936, Actas de Conferencia, Nueva York, 1936, p. 31. Recogido por Irving Sandler en su introducción al libro de A. Barr, *La definición del arte*, p. 27.

Finalmente, en este debate en torno al arte nuevo, los artistas abstractos estadounidenses se sienten abandonados tanto por la crítica como por el museo. La exposición en el Whitney Museum, una institución nacida en 1931 con el objetivo concreto de difundir el arte estadounidense, se recibe con frialdad. Por otra parte, también se sienten decepcionados con el MoMA y su actitud ambivalente respecto a la abstracción. Si bien celebra una exposición dedicada al arte abstracto en 1936, *Cubism and Abstract Art* no incluye a ningún artista estadounidense, con la excepción de Alexander Calder.²²⁰ En el catálogo, Barr declara que «el arte abstracto no necesita defensa alguna. Se ha convertido en una de las muchas maneras de pintar, esculpir o modelar», pero también añade que «no es un tipo de arte que guste a un público no iniciado o que no haya eliminado sus propios prejuicios».²²¹ Además, Barr plantea que la llegada de la abstracción implica «un enorme empobrecimiento de la pintura y la eliminación de un amplio abanico de valores tales como connotaciones de objeto, sentimentales, documentales, políticas, sexuales y religiosas». [...] Todo ello, según Barr, porque «el pintor abstracto prefiere el empobrecimiento a la adulteración».²²²

La reconciliación (en ocasiones tan solo parcial) de los críticos, directores de museo y artistas en torno a la abstracción no se produce hasta la eclosión del

²²⁰ El grupo desarrolla cierta animadversión contra el museo, agudizada por la celebración en 1940 de una exhibición que incluye pintores estadounidenses del siglo XIX como Winslow Homer (1836-1910) y John Singer Sargent (1856-1925), junto a artistas modernos europeos como Picasso y Braque. Para mayor afrenta, algunos artistas como Sargent habían pasado la mayor parte de su vida en Europa. En abril de 1940 y en protesta por la exposición *Italian Masters*, que muestra obras de Raffaello da Urbino (1486-1520) y Sandro Botticelli (1445-1510), en un museo supuestamente nacido como «inspiración para el público interesado en el arte moderno» el grupo AAA reparte octavillas ingeniosamente redactadas por el pintor Ad Reinhardt (1913-1967), que cuestionan *How modern is the Museum of Modern Art?* (¿Cómo de moderno es el museo de arte moderno?). No es hasta la celebración de la exposición *Abstract Painting and Sculpture in America* a principios de 1951 que el museo comienza a identificarse con arte abstracto contemporáneo realizado en EE. UU.

²²¹ «Abstract art today needs no defense. It has become one of the many ways to paint or carve or model. But it is not yet a kind of art which people like without some study and some sacrifice of prejudice». A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, p. 13.

²²² «But in his art the abstract artist prefers impoverishment to adulteration». A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, p. 13. Precisamente la desilusión de algunos artistas provocada por la actitud de Barr es uno de los detonantes para la creación en 1936 del ya mencionado grupo AAA (American Abstract Artists). Los artistas miembros de esta agrupación demandan su participación en las exposiciones del MoMA, sin mucho éxito. El director rechaza sus propuestas apelando a la política del museo de no exponer grupos o escuelas salvo si le eran concedidos poderes de elección. Así lo expone en la «Carta a los Artistas Abstractos Estadounidenses» el 30 de noviembre de 1937. Recogido por Irving Sandler en su introducción al libro de Alfred Barr, *La definición del arte*, 1986, p. 29.

expresionismo abstracto, una empresa en la que, como veremos, Sweeney participa de manera determinante.

2. 2. *A Selection of Works by Twentieth Century Artists*

La segunda exposición para la Renaissance Society, celebrada del 20 de junio al 20 de agosto de 1934, reúne a diez artistas, todos europeos a excepción de Alexander Calder. Una editorial local nos informa de que la exhibición «ha causado un tremendo interés» y la compara con una muestra similar que abriría el 15 de octubre en la Galería Julien Levy, *Eight Types of Painting*.²²³

A Selection of Works by Twentieth Century Artists reúne dos generaciones distintas unidas por su interés en la renovación del arte contemporáneo. Junto a tres lienzos de Juan Gris, cuatro obras de Pablo Picasso y dos obras de Piet Mondrian,²²⁴ Sweeney sitúa los trabajos de Hans Arp, Constantin Brâncuși (1876-1957), Fernand Léger, Joan Miró, Georges Braque, Jean Hélion y dos esculturas de Alexander Calder.²²⁵ Por tanto esta exposición es, esencialmente, una muestra

²²³ Esta será « [...] más extensa pero continuará de alguna manera el mismo concepto que la exposición de Chicago, aunque su propósito es mostrar el proceso más que los logros finales». («[...] more extensive in character but will follow somewhat the same thought of the Chicago exhibition, although its purpose is to show the development rather than ultimate achievement»). Sin firmar: «Notes from Western Museums», *Parnassus*, Vol. 6, N. 5, octubre 1934, pp. 7-9, 31.

²²⁴ *Composición N. 3 con negro, rojo, azul y amarillo* de 1929, perteneciente a Katherine Dreier y *Composición con rojo y azul* de 1933 de la colección Sidney Janis. Mondrian, que sabemos recibe un catálogo de la exposición así como una copia de *Plastic Redirections*, queda muy satisfecho de su participación en la muestra, aunque le apena que ni el libro ni la exposición prestaran atención a la obra del artista francés Robert Delaunay (1885-1941), un pintor al que sin embargo, Sweeney dedica una retrospectiva en 1955. Ver J. M. Joosten: *Piet Mondrian. Catalogue Raisonné*, 1998, pp. 155-56.

²²⁵ Una de estas obras de Calder, *Object with Red Disks* («objeto con discos rojos») de 1931, ilustra la portada del catálogo (fig. 36) y ocupa un lugar destacado en la colección personal de Sweeney. El comisario la adquiere por una pequeña suma poco después de la exposición, pese a que, al parecer, Calder quería regalársela. Actualmente está custodiada por el Whitney Museum de Nueva York. En palabras del propio Calder, *The Calderberry-bush*, como él llama a esta pieza realizada en París en 1933 consiste en: «Una barra de dos metros con una pesada esfera suspendida en el extremo de un alambre que genera un efecto de voladizo. Cinco finos discos de aluminio proyectados en ángulo recto por cinco alambres se sujetan por medio del contrapeso de una esfera de madera. Los discos son rojos y las piezas que soportan el peso, incluida la pesada esfera, son negros, mientras que la esfera de madera es blanca. Otro objeto sale de una pieza vertical de estaño utilizada como panel, pintada de blanco, enfrente de tres objetos que parecen gominolas aplastadas de color rojo, negro y blanco. Este objeto siempre me daba vergüenza, pues la gente siempre miraba por la parte superior para ver cómo iba mi cadena y cómo se daba la vuelta. Es una obra fundamental en la trayectoria de Calder, tal vez el inicio de sus móviles, pues es en realidad, una estructura móvil suspendida de una barra y por tanto sujeta a movimientos aleatorios consecuencia de la interacción de los pesos y contrapesos». («The Calder-berry bush: a two meter rod with one heavy sphere suspended from the apex of a wire. This gives quite a cantilever effect. Five thin

de arte europeo, pese a que el título no haga referencia al lugar del que proceden las obras. En estas fechas no es necesario clarificar los términos, pues se había consolidado la asimilación entre arte moderno y arte europeo. Tan sólo un año antes de organizar esta muestra, Sweeney había visitado una exposición con un programa muy similar en París, organizada en la Galería Pierre Loeb y que mostraba obras de Jean Arp, Jean Hélion, Joan Miró, Anton Pevsner, Kurt Seligmann (1900-1962) y Alexander Calder. Es en esta exposición celebrada en junio de 1933 en la que se conocen Sweeney y Calder, iniciando una sólida amistad que perdura hasta la muerte del artista en 1976, aunque Léger había hablado al escultor previamente de su gran amigo «Jim» Sweeney. La excelente relación entre ambos se da tanto en el ámbito de lo personal como de lo profesional. De hecho Calder colabora con Sweeney en esta exposición de Chicago, ayudándole con varios aspectos técnicos de la instalación y prestando tres importantes piezas de su colección: un relieve en madera de Jean Arp, que se reproduce sin fechar en el catálogo (la Société Anonyme presta un segundo relieve de 1920), una *Composición* de Jean Hélion de 1933, y una obra de Joan Miró titulada *Composición*, realizada en junio de 1933. Volveremos a hablar de ella, así como de la relación entre Alexander Calder y Joan Miró.

Respecto al contenido de esta «selección», debemos insistir en la alta calidad de las obras expuestas, bien prestadas por algunos artistas participantes o por importantes colecciones procedentes de Nueva York. La colaboración de Sweeney con el MoMA a partir de 1930 (que analizaremos en el siguiente capítulo) le permite relacionarse con algunos de los coleccionistas de arte moderno más destacados del país. Para entonces Sweeney ya estaba en contacto con la pintora natural de Brooklyn y educada en Europa, Katherine Dreier (1877-1952), presidenta de la Société Anonyme, que facilita a Sweeney una *Naturaleza muerta*

aluminum discs project at right angles from five wires, held in position by a wooden sphere counter-weight. The discs are red and the supporting members, including the heavy sphere, are black, while the wooden sphere is white. Another object started on a vertical sheet of tin used as a panel, painted white, in front of which three rather flattened jelly beans rotated, red, black, and white. This particular object always embarrassed me because people never failed to peer over the top to see how my string belting was faring and what corners it went around»). En *Calder. An Autobiography with Pictures*, Pantheon Books, Nueva York, 1966, p. 148.

de Juan Gris de 1916, aparecida en *Cahiers d'Art* el año anterior.²²⁶ Otra naturaleza muerta del mismo año y autor fue prestada por Alanson Hartpence de Nueva York, *Tablero de ajedrez y naipes* (fig. 40). La tercera procede de la galería Marie Harriman. La galería John Becker, también de Nueva York, presta una *Composición* de 1933 de Jean Hélion. Simon (1867-1941) e Irene Rothschild Guggenheim (1868-1954), cuya colección podría contemplarse en el Solomon R. Guggenheim Museum años después, contribuyeron con una *Composición* de Léger (1925, fig. 37); Mary Quinn Sullivan (1877-1939), una de las tres fundadoras del MoMA en 1929 antes de abrir su propia galería de arte en 1933, prestó dos naturalezas muertas de Braque a la exposición, una perteneciente a su colección particular fechada en 1924 y otra, realizada en 1914, procedente de la colección de su marido, el abogado Cornelius Sullivan (1817-1932).²²⁷ Un tercer Braque también de 1924 sería un préstamo de Knoedler & Co., (Nueva York). El coleccionista Sidney Janis (1896-1989), que abriría su propia galería en la calle 57 de Manhattan en 1948, ofrece uno de los Mondrians.²²⁸ Por último, Sweeney

²²⁶ La Société Anonyme, Inc. se funda en 1920 con Dreier (1877-1952) como presidenta, el pintor ruso Wassily Kandinsky como vicepresidente y el artista francés Marcel Duchamp haciendo las veces secretario y asesorando a Dreier en las compras. Con claros objetivos divulgativos, la Société «trataba de descubrir los [artistas] pioneros para que su trabajo estimulara la actitud imaginativa y creativa en Estados Unidos». («We always tried to discover the pioneers so that their work would stimulate the imaginative and inventive attitude in America»). Katherine Dreier: *Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art, 1920*, Yale University Press, New Haven, 1950, p. xv. Su lema: «las tradiciones son bonitas, pero para crearlas, no para seguirlas», está tomado del pintor alemán Franz Marc (1880-1916) y revela su condición de *tastebreakers*, muy en sintonía con las ideas de Sweeney. («Traditions are beautiful –but to create them- not to follow»). Franz Marc: «Excerpt from Letters», cita recogida en K. Dreier, *Collection of the Société Anonyme*: 1950, p. xxiv). Para llevar a cabo sus exposiciones, especialmente en sus inicios, la Société Anonyme toma prestadas obras de otras colecciones, de las de John Quinn, Duncan Phillips y Arthur B. Davies principalmente. En este sentido hay que apuntar que la institución funciona como un museo de arte moderno salvo por el hecho de que únicamente disponen de un espacio físico desde 1920 a 1928. De hecho, la coleccionista, primera estadounidense en poseer una obra de Vincent van Gogh, influye notablemente en Alfred Barr, primer director del MoMA y en el museo en general, especialmente durante los primeros años de actividad. Tal es así que a propósito de la política expositiva del museo neoyorquino Dreier llega a decir: «nos están copiando» (ver A. Saarinen, *Proud Possesors*, 1958, p. 247). A su vez, el papel de Dreier en el MoMA es muy relevante pues, como sucede en esta exposición de Sweeney, la colaboración de coleccionistas privados es necesaria para organizar exhibiciones.

²²⁷ Para más información sobre Mary Quinn Sullivan (1877-1939), a quien retornaremos en el siguiente capítulo debido a su papel en la fundación del MoMA, remito al estudio de Connie Butler (ed.): *Modern Women. Women Artists at the Museum of Modern Art*, MoMA, Nueva York, 2010.

²²⁸ Para más información sobre la colección de Sidney Janis consultar «Introduction to an Exhibition in Tribute to Sidney Janis (February 1958)», en Clement Greenberg: *Collected Writings, Vol. 4, Modernism With a Vengeance, 1957-1969*, University of Chicago Press, 1993, pp. 52-54 y William Rubin: *Three Generations of Twentieth-Century Art: The Sidney and Harriet Janis Collection of the Museum of Modern Art*, Exhibition Catalogue, MoMA, Nueva York, 1972. Además de galerista y coleccionista, Sidney Janis es el autor de *Abstract Surrealism Art in America*, Reynal & Hitchcock, Nueva York, 1944.

consigue *Musa dormida* del escultor rumano Constantin Brâncuși (la otra obra, *El vuelo del pájaro*, de 1919, es un préstamo del Arts Club de Chicago) procedente de la formidable colección de John Quinn (1870-1924)²²⁹ y *Metamorfosis* (o *Mujer en sillón*, de 1929) de Picasso, procedente de la colección de Paul Rosenberg, uno de los mayores impulsores del cubismo en Estados Unidos y que pasará a formar parte de la colección personal de Sweeney (fig. 41).²³⁰

El arte español en *A Selection of Works of 20th Century Painters* y su influencia en el arte realizado en Estados Unidos: primeros contactos con la pintura de Joan Miró

En esta segunda exposición Sweeney concede de nuevo una gran consideración a la obra de Picasso, representado aquí con cuatro obras realizadas en el breve periodo transcurrido entre 1927 y 1930. Dos de ellas portan el mismo título, *Naturaleza muerta* (una realizada entre 1927 y 1928 y otra, proveniente de la Colección Averill Harriman, entre 1927 y 1929). Esta última es un ejemplo inusual de la paleta picassiana, con un tratamiento del color que el poeta catalán Josep Palau i Fabre relaciona con el anhelo por un mundo apacible e idílico surgido a raíz de la relación sentimental de Picasso con la joven Marie-Thérèse.²³¹ El nombre de otro lienzo, *Metamorfosis* (1929, fig. 41) hace referencia en realidad a la serie a la que pertenece (referida en ocasiones como «figuras hueso»). Se trata de un enigmático y muy abstraizante retrato, consecuencia de los trabajos iniciados por Picasso en 1928 en torno a figuras escultóricas de corte surrealista en la playa de Dinard donde pasa el verano, como si se tratase de una fría interpretación de las bañistas anteriores, cuyos miembros voluminosos se derretían en la playa.²³² La rigidez de las formas y la crudeza de sus tonos grises se acentúan

²²⁹ En el capítulo siguiente regresaremos a esta importante figura para las artes y las letras, que logró reunir la colección de pintura moderna europea más extensa del mundo durante la próspera década de los años veinte.

²³⁰ Para más información sobre la colección de Paul Rosenberg (1881-1959), marchante de Picasso, Braque y Matisse en París consultar el catálogo: *Loan Exhibition: Collectors' Choice: Masterpieces of French Art from New York Private Collections, Paul Rosenberg & Co.*, Nueva York, 1953; y la obra de Anne Sinclair: *My Grandfather's Gallery. A Family Memoir of Art and War*, Macmillan, Londres, 2014.

²³¹ Josep Palau i Fabre sugiere que es, de hecho, un retrato de la joven. *Picasso. Del Minotauro al Guernica, 1927-1939*, Ediciones Polígrafa, Barcelona 2011, pp. 25 y 68.

²³² Picasso agrupa algunos de sus cuadros rechazando el orden cronológico, por el contrario sitúa seis obras que trabajan la figura monumental para mostrar distintos tratamientos del cuerpo humano. Ver Michael Fitzgerald: *Picasso and American Art*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2006, pp. 202-03.

con el contraste de un bermellón puro. Para Sweeney, esta es una obra muy representativa del Picasso de finales de los años veinte cuando, desaparecido el carácter analítico del cubismo, se agudizan los atrevimientos plásticos y surge, según él,

[...] una nueva simplicidad de elementos individuales dentro de una complejidad compositiva más evolucionada. La necesidad de naturalismo ha sido finalmente superada. El artista es ahora libre para representar la naturaleza lo más fielmente posible, para distorsionar, analizar o resintetizar, tal y como demande su concepción plástica. Se consigue el retorno a una integridad arquitectónica y a un oficio individualizado. En suma, nuevas superficies limpias y una composición liberada de todos los atractivos asociativos, sensuales o extra plásticos.²³³

La singularidad de *Metamorfosis* había seducido ya al crítico de arte barcelonés Eugenio d'Ors (1881-1954), que la reproduce anteriormente en un artículo en *Cahiers d'art*, pero es Sweeney quien consigue el lienzo para su colección personal. Así lo atestigua la inscripción en una fotografía de Margaret Scolari Barr custodiada en los archivos del MoMA realizada con motivo de la exposición comisariada por el propio Picasso en las Galeries Georges Petit en junio de 1932. Según Michael FitzGerald, especialista en Picasso, la esposa de Barr viaja expresamente a París ese verano para estudiar esta exposición. Como observamos en la fotografía que FitzGerald incluye en su libro *Making Modernism, Picasso and the creation of the market for twentieth century art* (fig. 42), los nombres de los coleccionistas se han añadido a mano en un momento posterior.²³⁴ Scolari reúne para el museo material sobre Picasso ya que Barr estaba por entonces planeando una retrospectiva sobre Picasso (que no consigue celebrar hasta 1939, como luego veremos). En el catálogo de su exposición *Cubism and Abstract Art*

²³³ «[...] a new simplicity in its individual elements has appeared with a more mature complexity in the total organization. The need for naturalism had finally been conquered. The artist was now free to represent nature as faithfully as possible –to distort, to analyze, or to resynthesize, as his plastic conception demanded. The return to an architectonic integrity had been compassed. A return also to a personalized craftsmanship. In sum, a new sense of clean surfaces and a plastic organization stripped of all extra-plastic, sensuous, or associational charms». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, pp. 29-30.

²³⁴ En el catálogo de la exposición de Sweeney la obra aún aparece como un préstamo del galerista francés Paul Rosenberg (1881-1959). Según FitzGerald la galería Wildenstein la presta para la exposición parisina.

de 1936, puede verse esta obra con el título *Mujer sentada en un sillón, de la serie «Metamorfosis» o «Huesos»*.²³⁵

Pese a la atención prestada a esta obra es, sin embargo, otra de las seleccionadas por Sweeney, una composición de muy distinta factura, la que catapultó a Picasso a la posición predominante de la que disfrutó durante la década siguiente como uno de los artistas más influyentes entre los jóvenes artistas. Nos referimos al lienzo hoy conocido como *El estudio* (que Sweeney expone con el título de *Composición*) realizado entre 1927 y 1928 (fig. 43). Este préstamo de la Valentine Gallery de Nueva York representa el muy picassiano tema del artista y la modelo, aunque en esta ocasión, y continuando con esa «liberación de los atractivos» de la que habla Sweeney, sin ápice de sensualidad. Al contrario, es una composición altamente geometrizada en la que aparecen unas líneas rectas como una suerte de evoluciones de anagramas o de pentagramas con los que Picasso ha estado experimentando desde 1924 y que ha utilizado en sus estudios para el *Monumento al poeta Guillaume Apollinaire* en 1928. Gracias a una donación del empresario Walter P. Chrysler en enero de 1935 (es decir, tan sólo unos meses después de la exposición en The Renaissance Society), el lienzo entra a formar parte de la colección del MoMA de Nueva York, donde sabemos que causa un gran impacto entre el escultor David Smith (1906-1965) y los pintores Arshile Gorky y Willem de Kooning (figs. 44 y 45). Tal y como ha señalado Michael FitzGerald en su exhaustivo estudio acerca de la influencia de Picasso en la pintura realizada en Estados Unidos, *El estudio* constituye un lugar emblemático donde Gorky y de Kooning se encuentran con Picasso, el uno con el otro, e incluso con ellos mismos.²³⁶ El pintor de origen holandés declararía años más tarde que desde la

²³⁵ En ella Barr considera que: «[...] las formas orgánicas de carácter abstracto se modelan curvándose con la misma vigorosa técnica usada años antes en sus colosales desnudos», añadiendo que el inquietante biomorfismo de este retrato combina «el aspecto orgánico con el geométrico». («In them fairly abstract organic forms are modelled in the round with the same powerful technique he has used a few years before in his neo-classic nudes. These imposing biomorphic constructions of Picasso are sometimes organic in shape, sometimes geometrical»). A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, p. 190.

²³⁶ Para un exhaustivo análisis de *El estudio* en relación a la obra de Gorky *Organización* (1933-36,) consultar M. FitzGerald, *Picasso and American Art*, 2006, p. 149. La influencia de Picasso en la obra de Arshile Gorky ha sido también estudiada por Diane Waldman. Según la historiadora del arte y comisaria, en *Composición con cabeza* Gorky «[...] parafrasea la sobria geometría de Picasso, utilizando formas triangulares similares, rectángulos para los marcos de las ventanas y círculos para los senos. Repite la combinación de atributos sexuales femeninos y masculinos del artista en una única figura y adopta su diseño cromático». («Gorky has paraphrased Picasso's spare

primera vez que lo vio, «estuvo “loco por *El estudio*” y fue la base para su primera serie prolongada, un grupo de media docena de pinturas realizadas entre 1937 y los siguientes uno o dos años».²³⁷

Sweeney ya había vislumbrado una significativa influencia de Picasso en la obra de Gorky antes de que el pintor de origen armenio estudiara este lienzo de Picasso, expuesto primero en Chicago y luego en Nueva York. En el ya mencionado artículo dedicado a la exposición de pintura abstracta en el Whitney Museum de 1935, Sweeney se lamenta de que la adopción de elementos presentes en la pintura europea se hiciera de forma literal y correspondiera a una «reorganización de los mismos elementos dentro de una organización variada pero similar». Así, explica que «[...] las interpretaciones de Gorky del último Picasso [...] continúan siendo apreciaciones sensibles –paráfrasis si se quiere– carentes de la fuerza y la inmediatez de una expresión personal directa».²³⁸

Además de Picasso, Sweeney incluye en esta segunda exposición a otros dos artistas españoles que se encuentran residiendo en París: Juan Gris y Joan Miró. Del primero expone el ya mencionado *Frutero, vaso y limón* (fig. 46), previamente incluido en la célebre bienal del Brooklyn Museum en 1926 y *Tablero de ajedrez y naipes* también de 1916, mostrado en la Society for Contemporary Art en Cambridge en 1929 (fig. 40). Respecto a Miró, esta exposición inicia la importante labor de estudio y patrocinio de su obra por parte de Sweeney. Incluso en esta época temprana, Sweeney admira la tenacidad con la que Miró lucha por renovar

geometry, using similar triangular shapes, rectangles for window frames and circles for breasts. He repeats the Spanish artist's combination of female and male sexual attributes in a single figure and adopts his color scheme»). Diane Waldman: *Arshile Gorky. A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 1981, p. 16.

²³⁷ «Many years later, de Kooning would recall that from first sight he “was crazy about” *The Studio*, and the work became the bedrock of his first sustained series, a group of at least half a dozen paintings made in 1937 and the following year or two». M. FitzGerald, *Picasso and American Art*, 2006, p. 160.

²³⁸ «Gorky's interpretations of the later Picasso [...] They remain sensitive appreciations—paraphrases, as it were—lacking the force and immediacy of a direct personal expression». J. J. Sweeney, «A Note on Abstract Painting», 1935. No obstante, en 1938 Sweeney incluye la obra de Gorky, *Pintura* (1936-37), para ilustrar un artículo sobre arte estadounidense contemporáneo: «L'art contemporain aux Etats-Unis», *Cahiers d'art*, Vol. 13, N. 1-2, 1938, pp. 45-52. En 1944 expresa en otro artículo que Gorky es «uno de los talentos más prometedores de Nueva York» y le felicita por «su descubrimiento del valor del retorno literal a la tierra», aunque le avisa también de su dependencia, en demasía, de la influencia de otros artistas. J. J. Sweeney: «Five American Painters», *Harper's Bazaar*, 1944.

el medio pictórico en una permanente experimentación de formas y técnicas. En *Plastic Redirections* celebraba la libertad e inmediatez de su pintura llamando la atención sobre el hecho de que «en las fantasías de Miró no existe un control intelectual que se sitúe entre la respuesta intuitiva y libre del artista hacia los materiales y el resultado plástico».²³⁹

Antes de continuar comentando esta exposición es pertinente recordar, aunque sea de manera breve, la escasa presencia que la obra de Miró había tenido en Estados Unidos hasta este momento. Su pintura se conoce, sobre todo, a través del trabajo de la Living Art Gallery y la Société Anonyme de Katherine S. Dreier y Marcel Duchamp, proyectos de los que hablaremos en el próximo capítulo. La primera ocasión en la que se muestra la obra de Miró en Estados Unidos es en noviembre de 1926, cuando la Société Anonyme organiza la *International Exhibition of Modern Art* en el Brooklyn Museum con el fin de brindar al público estadounidense la oportunidad de contemplar las últimas corrientes artísticas internacionales, reuniendo la obra de artistas procedentes de veintidós países. Es precisamente esta ocasión la que descubre a la propia Dreier la pintura de Miró a través de Marcel Duchamp. Se seleccionan dos de sus obras para esta bienal Internacional de arte moderno: *Sobresalto* de 1924 (titulado *Estudio en amarillo* por Katherine Dreier, fig. 47) que entra a formar parte de su colección personal y *Azul* (denominada *Pintura* en otras fuentes, 1926). Un año más tarde, la obra del pintor catalán puede verse en la galería de arte de la NYU (a partir de 1936 denominada Museum of Living Art), como parte de la colección del pintor Albert Gallatin. Entre las obras de su colección destacan *Fratellini* (1927) o *Pintura* (1933), pero, sobre todo, *Perro ladrando a la luna* (1926), un lienzo que alcanza altas cotas de popularidad entre los entusiastas del arte moderno gracias a un artículo en la revista *Time* publicado en este mismo año en que tiene lugar *A Selection of Works*.²⁴⁰ Sin embargo, la única muestra individual dedicada a Joan Miró hasta la fecha es la que organiza el escritor y comisario Howard Putzel (1898-1945) en la Galería Stanley Rose de Los Ángeles (del 14 de octubre al 2 de

²³⁹ «In Miró's fantasies no intellectual control whatsoever seems to come between the artist's free intuitional response to his materials and the plastic result». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 35.

²⁴⁰ El autor del artículo relaciona este trabajo de Miró con el arte de Rembrandt, El Greco y Manet. *Time*, 22 de enero de 1934, p. 34

noviembre de 1933). Como más tarde veremos, Putzel jugaría un importante papel en la galería que Peggy Guggenheim dirige en Nueva York en la década de los cuarenta y en la que Sweeney tendría un papel relevante. Por último, en la misma ciudad de Chicago, del 16 al 30 de marzo de 1934, es decir, tan solo unos meses previos a *A Selection of Works*, se celebra una exposición de Joan Miró en The Arts Club de Chicago gracias a un préstamo de la Galería Pierre Matisse de Nueva York, con la que Miró trabaja desde 1932. El texto del folleto que acompaña la exposición es un fragmento del artículo de Sweeney publicado previamente en *Cahiers d'art* junto a otro escrito por Ernest Hemingway.

Por todo lo expuesto, sabemos que hasta ese momento la obra de Miró aún no había recibido una gran atención en Estados Unidos. Para *A Selection of Works*, Sweeney escoge dos composiciones realizadas apenas unos meses antes, en marzo y junio de 1933. La primera de ellas es un préstamo de la galería de Pierre Matisse que Sweeney compra para su colección particular.²⁴¹ La otra, de muy semejante factura y formato, es propiedad del escultor Alexander Calder, gran amigo de Sweeney y de Miró.²⁴² Ambos lienzos se realizan en Barcelona, en un año de grandes dificultades económicas para Miró (tal vez esta circunstancia explique que sus amigos adquieran pinturas suyas justo en este momento) y forman parte de los dieciocho lienzos que poeta y biógrafo del artista, Jean Dupin, denomina «de concentración plástica» y que surgen de su trabajo en la técnica del collage. Así,

²⁴¹ Esta es una obra muy importante en la colección de Sweeney y sin duda una de las más exhibidas. El 7 de enero de 1934 es la obra escogida para anunciar la exposición de 1934 en la Pierre Matisse Gallery en *The New York Times* y Sweeney la vuelve a mostrar en varias ocasiones. Para más información sobre esta obra ver el catálogo razonado de Jacques Dupin, Cole Swensen y Unity Woodman: *Paintings 1931-1941, Vol. II*, Daniel Lelong París, 2000, p. 72. En la procedencia de la obra figura primero la colección de James Johnson Sweeney y más tarde la de Pierre Matisse. Sin embargo, la pieza, que figura en el catálogo de 1934 como préstamo de la Pierre Matisse Gallery se ha conservado en la familia Sweeney hasta el fallecimiento de este en 1986. Pierre Matisse falleció en 1989. O bien hay un error en el catálogo razonado o Pierre Matisse adquirió el Miró tras la muerte de Sweeney y lo donó al estado francés en 1991. Ver «Property from the Estate of the Late James Johnson Sweeney», pieza N. 4, s/p. Tras su venta el cuadro pasa a la colección del Centre Georges Pompidou en 1991 (Dupin 339 DL 416 Centre Pompidou, Musée National d'art Moderne). Además de esta *Composición*, Sweeney consigue atesorar varias piezas del pintor catalán para su colección a lo largo de los años como como *Mujer sentada* (1932), *Mujer en la noche* (1945), y *Ella y él*, que adquiere de Peggy Guggenheim, más un dibujo que compra a Pierre Matisse en 1938 y algunos regalos que le hace el artista.

²⁴² A modo anecdótico debemos señalar que esta última se cuelga al revés de como aparece fotografiada en el Catálogo razonado. Ver J. Dupin y A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró. Catalogue Raisonné. Vol. II*, 2000, p. 84 (imagen n. 432).

[...] su realización está presidida por un espíritu de austeridad. Para probar y probarse, su dominio de la pintura pura y en grandes formatos, Miró rechaza una vez más el color y el embrujo de su imaginación gráfica. Para poner coto a la espontaneidad, a la expresión directa de sus colores y de su línea, siempre dispuesta a brotar, Miró recurre a una operación intermedia: el collage.²⁴³

Para Sweeney estas obras suponen la superación total de la fase realista-descriptiva y destacan por sus logros en cuanto a intensidad plástica. Su trabajo anterior caracterizado por un realismo más naïve, «ha madurado gradualmente hasta la realización de concepciones prácticamente puras, en las que tiene muy pocos rivales hoy en día, si tiene alguno».²⁴⁴ Además de suponer un importante paso en la carrera de Miró estas «obras de concentración plástica» tienen un importante efecto en la siguiente generación de artistas estadounidenses. En primer lugar, el formato utilizado por el pintor es más amplio de lo que venía siendo habitual por esas fechas (las composiciones expuestas aquí, miden aproximadamente metro y medio por más de un metro), aún más trascendencia tienen las formas orgánicas flotando en grandes masas de color en la obra de Robert Motherwell, Ilya Bolotowsky (1907-1981), Jackson Pollock, Arshile Gorky y Willem de Kooning. Todos estos artistas experimentan durante finales de los treinta y principios de la década siguiente una apertura de espacios, con una aparición de formas «proteicas» y colores contaminados que deben mucho a los logros conseguidos por Miró en estos lienzos de 1933. La historiadora del arte Hayden Herrera ha apuntado que Gorky:

[...] toma de Miró la idea de pintar formas flotando contra un fondo monocromo que puede leerse como una extensión infinita o como un color plano en la superficie del lienzo. A Gorky le encantaba la sensación de suspensión en las pinturas de Miró [...] y cómo las formas oscilan en el espacio sin línea del horizonte, de tal manera que el espacio se volvía ambiguo e ilimitado.²⁴⁵

²⁴³ J. Dupin y A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró. Catalogue Raisonné, Vol. II*, 2000, p. 174.

²⁴⁴ «[...] has grown by gradual stages to a realization of almost pure plastic conceptions in which he has few, if any, rivals today». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 97.

²⁴⁵ «In particular he took from Miró the idea of floating shapes against a single colored ground that can be read as infinite extension or as a flat color on the canvas surface. Gorky loved the feeling of suspension in Miró's paintings [...]. He loved the way forms oscillate in space and the way Miró

2. 3. Las exposiciones de Sweeney para The Renaissance Society como antecedentes de las de Barr para el MoMA

Ya hemos mencionado algunas coincidencias entre las exposiciones organizadas por Sweeney en 1934 en Chicago y las de Barr en el MoMA de Nueva York en 1936. En el siguiente capítulo comprobaremos que existen divergencias en la manera en la que Sweeney y Barr entienden el arte moderno, pero llegados a este punto conviene insistir en que el trabajo de Sweeney en The Renaissance Society constituye un importante precedente para *la definición del arte moderno* que Barr lleva a cabo en el MoMA.

La estructura de *Plastic Redirections* en relación al trabajo de Barr

En primer lugar, debemos recordar que ya en su libro *Plastic Redirections*, Sweeney divide en tres partes su aproximación al arte moderno: una introducción en la que se analizan las nuevas *redirections* del siglo XX, un capítulo dedicado al cubismo y otro que se ocupa del «Superrealismo». Es decir, que tras reflexionar sobre los nuevos postulados estéticos y las razones de su origen, Sweeney ordena las nuevas tendencias artísticas en dos grandes corrientes o movimientos aglutinadores. En 1936, con una repercusión mucho más significativa, Alfred Barr, director del MoMA desde 1929, reúne distintos movimientos de vanguardia en dos de las más celebres exposiciones de la historia del museo: *Cubism and Abstract Art* y *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. En ellas, igual que Sweeney, agrupa las tendencias bien bajo las formas predominantemente cubistas (*Cubism and Abstract Art*) o bien bajo el signo surrealista (*Fantastic Art, Dada Surrealism*). También de manera similar a como lo había hecho Sweeney en su libro, Barr incluye en estos dos grandes bloques otras manifestaciones de vanguardia como son el Futurismo, la pintura metafísica, el expresionismo alemán o el movimiento De Stijl.

Analogías en el contenido

Las similitudes entre las exposiciones de Sweeney para The Renaissance Society que acabamos de analizar y las comisariadas por Alfred Barr en 1936 son de tal

eliminated the horizon line so that space becomes ambiguous and limitless». Hayden Herrera: *Arshile Gorky. His Life his Work*, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 2003, p. 40.

trascendencia que las de Nueva York casi parecen una ampliación de las de Sweeney, quizás especialmente la dedicada al cubismo. En primer lugar, Barr incluye en sus exposiciones la totalidad de los artistas que Sweeney ha expuesto en Chicago (Arp, Brâncuși, Braque, Calder, Gris, Hélión, Léger, Miró, Mondrian y Picasso). Además, las exposiciones en el MoMA, muestran piezas muy similares y en varias ocasiones incluso las mismas, como es el caso de la obra de Joan Miró *Composición* (1933), de la colección personal de Sweeney que fue expuesta *A Selection of Works* en 1934 y dos años más tarde en el MoMA con motivo de la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. Ambos seleccionan también *Bailarina* (1907) y *Cabeza de mujer* (c. 1909) como piezas fundamentales en la obra de Picasso. *Composición en rojo, azul, gris, negro y amarillo* (1921), un lienzo de Mondrian, también propiedad de Sweeney, que está presente tanto en *Plastic Redirections* como en el catálogo de *Cubism and Abstract Art*. Además, como Sweeney en *Plastic Redirections*, Barr decide incluir también en sus catálogos *Dinamismo de perro con correa*, una obra de 1912 del futurista italiano Giacomo Balla (1871-1958), *Composición* de Hans Arp de 1925 y *El sueño* (1910) de Henri Rousseau, otro artista que cuenta con la vehemente admiración de ambos comisarios.

Junto a estas obras expuestas tanto en Chicago como en Nueva York, es pertinente mencionar que además Barr exhibe otras de gran semejanza a las expuestas en The Renaissance Society, construyendo a la postre un discurso estético muy similar. Por ejemplo, Barr expone, como había hecho Sweeney, una cabeza en relieve de Hans Arp perteneciente a la década de los veinte que resulta muy parecida. Ambos escogen también dos naturalezas muertas de Georges Braque (fig. 48) igualmente muy similares, y tanto Chicago como Nueva York tienen la oportunidad de ver una naturalezas muertas de Juan Gris perteneciente al año 1916, aunque no seleccionen la misma. Barr se decanta, como había hecho Sweeney, por una *Composición* de 1933, obra de Jean Hélión, y elige, de nuevo tal y como lo había hecho Sweeney, una composición de Fernand Léger perteneciente a 1925 con el mismo formato como puede apreciarse en las fig. 49 y 50. Por último, también Barr escoge para su catálogo de *Surrealism, Dada and Fantastic Art* una obra del

pintor francés Yves Tanguy (1900-1955) muy similar a la que ilustra *Plastic Redirections* (fig. 51).

2. 4. Otras exposiciones: Calder y Léger

A las primeras dos exposiciones de Sweeney en Chicago dedicadas a mostrar distintas posibilidades de la vanguardia europea les siguen dos proyectos individuales que exponen los personales trabajos de Alexander Calder y Fernand Léger. De esta manera, se alternan muestras individuales y colectivas al igual que se hace por entonces en el MoMA.

Alexander Calder, Mobiles

Del 14 al 31 de enero de 1935 Sweeney organiza una exposición dedicada a las esculturas «móviles» de Alexander Calder en The Renaissance Society que al mes siguiente puede contemplarse en el Art Institute de Chicago (del 1 al 26 de febrero). Aprovechando su estancia en la ciudad, Calder representa su *Circo* varias veces, en el Weiboldt Hall de la University of Chicago y también en la residencia de Walter S. Brewster, uno de los miembros del patronato del Art Institute.²⁴⁶

Aunque Calder y Sweeney se conocen en 1933, el escultor se había presentado anteriormente en una carta enviada al crítico en mayo de 1932, en la que le invitaba a visitar su exposición en la galería de Julien Levy en Nueva York.²⁴⁷ A raíz de su encuentro Sweeney se convierte en el máximo valedor de la obra de Calder en Estados Unidos, apoyando su estilo fresco y desenfadado, cualidades que carecen de antecedentes relevantes en la historia del arte estadounidense.

En la introducción del catálogo de esta monográfica, Sweeney interpreta la obra del escultor en el contexto histórico, celebrando su valentía y su originalidad.

²⁴⁶ Judith Cass: «Calder to Give his Circus at Dinner Party», *The Chicago Tribune*, 10 de enero de 1935. El *Circo* de Calder es un proyecto que aúna el interés del escultor por el movimiento, el juego, el sentido del humor, la ingeniería, la mecánica y la reutilización de materiales reciclados. Consiste en varias figuras circenses de pequeño tamaño a las que el artista da vida manipulándolas con sus manos mientras acompaña la actuación con la música del gramófono. Aunque las piezas y la carpa pueden contemplarse en el Whitney Museum of Art en la actualidad, en vida del artista su visionado nunca se realiza independientemente de la representación que él mismo ofrece con sus animados comentarios en francés.

²⁴⁷ Brigitte Leal y Joan Simon: *Alexander Calder, les années parisiennes*, Centre Pompidou, París, 2009, p. 381.

Como sucedería más tarde a propósito de la obra de Joan Miró, el texto sobre Calder refleja el interés de Sweeney por la faceta más lúdica del arte. Para Sweeney,

[...] mostrar una cara seria se ha convertido en requisito fundamental ante la presencia de la obra de arte. Por esta razón, el trabajo del Sr. Calder resulta embarazoso. Hay en el susurro y tintineo de una habitación llena de sus móviles un elemento que, como el flautista de Hamelin, se comunica con el niño que vive dentro de nosotros, incluso a nuestro pesar. Sonreímos y disfrutamos, pero luego nuestra conciencia empieza a incordiarnos. Algo tiene que ir mal, no es así como nos sentimos normalmente rodeados de esculturas.²⁴⁸

Esta reivindicación de la «frescura» en el arte, no exenta de cierta osadía en el tono de Sweeney, revela una sensibilidad que, como la de Calder, está más cercana al carácter del arte europeo de la época. El interés de ambos por el juego, el sentido lúdico del arte y el sentido del humor los relacionan con posturas dadaístas. Sin embargo, el análisis que Sweeney realiza de los móviles de Calder trasciende esa faceta, como se deduce de las siguientes reflexiones:

[Calder] ha introducido en la expresión plástica de la época un nuevo elemento: el tiempo. En varios de sus móviles enfatiza los ritmos compositivos a través de otros cinéticos. Su trabajo ofrece un interesante paralelismo con los escultores de fuentes de los siglos xv y xvi en Roma y Florencia. De sus juegos con el agua y las soluciones libres y caprichosas que dieron a problemas técnicos surgió lo que hoy conocemos como uno de los más tempranos indicios de la escultura barroca. Igualmente, las materializaciones de Calder son gráficas y vernáculos de nuestro presente y anuncian, al mismo tiempo, las expresiones que están por venir, más que el trabajo de cualquier otro escultor estadounidense actual.²⁴⁹

²⁴⁸ «[...] a long face has again become an essential of appreciative deportment in the presence of a work of art. For that reason Mr. Calder's work is embarrassing. There is an element of the piper of Hamelin's tune in the purring and jiggling of a roomful of his «mobiles» that calls the child out of us in spite of ourselves. We grin and enjoy. Then our conscience begins to trouble us. Something must be wrong: This is not the way one usually feels in a roomful of sculpture». J. J. Sweeney: *Alexander Calder, Mobiles*, The Renaissance Society, Chicago University, Chicago, 1935.

²⁴⁹ «Further, into the plastic expression of the period he has introduced a new element—that of time. In several of his mobiles he has, as it were, underscored certain suggested compositional rhythms by actual kinetic ones. And here his work offers an interesting parallel with that of the

Al relacionar la obra temprana de Calder con algunas manifestaciones artísticas del Renacimiento y Barroco, Sweeney pretende legitimar un artista cuya obra es aún incomprendida prácticamente por la totalidad del público y por la mayoría de la crítica. Como hiciera en su interpretación de la obra de Picasso, celebra la originalidad de sus propuestas innovadoras, pero al mismo tiempo, relaciona su obra con otras del pasado, ya legitimadas por el tiempo, en el caso de Picasso con el arte africano y en el de Calder con la ingeniería romana del quattrocento y cinquecento. Esta es una táctica legitimadora similar a la que utiliza Barr, como ya demuestra en su curso universitario titulado *Tradition and Revolt*. Como iremos viendo, otra estrategia común en la práctica de Sweeney consiste en destacar elementos comunes en el arte de culturas diferentes a lo largo de la historia. Para él, las artes plásticas poseen un lenguaje común capaz de comunicarse con espectadores pertenecientes a otros periodos históricos. Con este análisis, Sweeney incorpora la obra de Calder a la tradición de la historia del arte, al mismo tiempo que destaca su carácter *tastebreaker*, situando al escultor originario de Pensilvania a la vanguardia del arte realizado en su país.

No es la primera vez que Sweeney reflexiona sobre la obra de Calder: un año antes escribe la introducción al catálogo de la exposición celebrada en la galería Pierre Matisse de Nueva York (1934), en el que Sweeney expone que las esculturas de Calder son el resultado de un proceso abstraizante:

La evolución del trabajo de Calder encarna la evolución de las artes plásticas en el presente siglo. Acabando con la tradición de la representación naturalista, [Calder] ha ido trabajando hacia la simplificación de los rasgos de expresión, hacia conceptos plásticos que se apoyan en las formas de la naturaleza únicamente como fuente de la que abstraer la forma.²⁵⁰

fountain sculptors, of the fifteenth and sixteenth centuries in Rome and Florence. Just as out of their playing with water and their free and often fanciful solutions of technical problems, grew what we recognize today as some of the earliest hints of the baroque style in sculpture; so Calder's realizations, vividly vernacular to the present age as they are, offer, at the same time, more probabilities of relationship with the plastic expression of the next, than does the work of any other American sculptor today». J. J. Sweeney, *Alexander Calder, Mobiles*, 1935.

²⁵⁰ «The evolution of Calder's work epitomizes the evolution of plastic art in the present century. Out of a tradition of naturalistic representation, it has worked by a simplification of expressional means to a plastic concept which leans on the shapes of the natural world only as a source from which to abstract the elements of form». J. J. Sweeney: *Mobiles by Alexander Calder*, Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1934.

Sweeney sitúa a Calder a la cabeza de la vanguardia en la aún poco fértil escena estadounidense. De su obra, celebra su originalidad dentro de las tendencias abstractas, el lirismo y capacidad poética de sus composiciones. Desde el punto de vista de Sweeney, las composiciones imaginativas y fantásticas de Calder son artísticamente superiores a los resultados obtenidos en el movimiento constructivista:

En una fecha tan temprana como 1921 Moscú había presenciado la llegada del constructivismo. Pero las construcciones de Tatlin y Obmochu continuaban siendo máquinas y arquitectura. Calder personaliza sus «móviles» con un lirismo que es enteramente suyo, con su frescura, alegría y encanto.²⁵¹

Esta apuesta de Sweeney por matices personales y subjetivos le sitúan como contrafigura de Alfred Barr, cuya defensa del constructivismo tiene aspiraciones de carácter absoluto y definitivo.

La lectura de la obra de Alexander Calder por parte de Sweeney, posibilita una nueva vía para la abstracción, ya que en general, el movimiento abstracto se venía relacionando bien con planteamientos surrealistas, o bien con la fría conceptualidad característica de las propuestas rusas de los años veinte. En este sentido, y como ha resaltado la historiadora del arte Dore Ashton, los estudios tempranos que Sweeney, «el crítico más sagaz de Calder», le dedica al escultor,²⁵² así como las creativas interpretaciones que hace de su obra hacen que «el papel

²⁵¹ «Moscow as early as 1921 had seen constructivism a realization. But Tatlin's and Obmochu's constructions remained architecture and machines. Calder personalizes his «mobiles» with a lyricism entirely his own—a freshness, gaiety and charm». J. J. Sweeney, *Mobiles by Alexander Calder*, 1934.

²⁵² Sweeney publica varios artículos sobre el escultor en esta década: «Alexander Calder», *Axis*, Vol. 1, N. 3, julio 1935, p. 19-21, «Alexander Calder: Movement as a Plastic Element», *Plus*, N. 2, febrero 1939, pp. 24-29, «L'Art Contemporain: Allemagne, Angleterre, Etats-Unis», *Cahiers d'Art*, Vol. 13, N. 1-2, 1938, pp. 1-2. Más adelante publica: «El humor de Alexander Calder le imprime gracia y fantasía», *Norte*, Vol. 4, N. 3, enero 1944, p. 4, «Alexander Calder: Work and Play», *Art in America*, Vol. 44, N. 4, invierno 1956-57, pp. 8-13, «Le cirque de Calder, Paris 1926-1927», *Aujourd'hui Art et Architecture*, Vol. 3, N. 17, mayo 1958, pp. 50-51, «The Position of Alexander Calder», *Magazine of the Arts*, Vol. 37, N. 5 de mayo 1944, pp. 180-183, «Calder: L'artiste et l'oeuvre», *Archives Maeght*, N. 1, París, 1971, p. 1. Además, Sweeney escribe el catálogo de la exposición de Calder en el MoMA en 1943, catálogo que se reedita con motivo de la exposición de 1951 en el mismo museo. Respecto a la crítica de Sweeney de la obra de Calder destacamos: «Sweeney Calls Moderns Explorers in Sculpture», *Hartford Times*, 28 de octubre de 1953, p. 52.

otorgado por Sweeney a Calder en la historia del arte moderno en una fecha tan temprana como los años treinta haya resultado profético».²⁵³

Fernand Léger y la recepción de su pintura en Estados Unidos

Del 6 de marzo al 6 de abril de 1936 tiene lugar en el Wieboldt Hall de The Renaissance Society una exposición de óleos, acuarelas y gouaches de Fernand Léger (1881-1955). Para su cuarta y última exhibición en The Renaissance Society, Sweeney cuenta con la asistencia de la directora de la institución, la pintora y fotógrafa Eva Watson Schütze.

Sweeney visita el estudio de Léger en París en octubre de 1934 y le propone una exposición individual para la primavera siguiente. Léger, por entonces en una situación económica desesperada cuenta por entonces con el apoyo de otros amigos estadounidenses, el pintor Gerald Murphy y su esposa Sarah, y se plantea viajar a Estados Unidos, durante seis meses o un año en un intento por mejorar sus circunstancias. De manera un tanto impulsiva, Léger envía sus obras a Sweeney sin avisar, debido a la ansiedad producida por el proyecto. Más importante aún, pese a las indicaciones de Sweeney, envía las obras sin asegurar: «Las obras ya han salido: diez óleos y dieciocho dibujos y gouaches» -escribe en una carta dirigida a Sweeney- «me gustaría que la exposición fuera a Nueva York. Es indispensable y creo que posible. Piensa también en el premio Carnegie y haz todo lo que esté en tus manos para vender lo más posible».²⁵⁴ El modo de proceder de Léger causa cierta conmoción en Chicago: «Prácticamente desafía la credibilidad [...] Nunca hubiera creído que un francés enviaría diez óleos y otras dieciocho obras sin asegurar y que hubiera alegado que no hay motivo para asegurarlas», escribe Sweeney a Eva Schütze.²⁵⁵ En esta ocasión es la confianza de Sweeney en

²⁵³ «Calder's most astute critic». Dore Ashton: «Calder», *Calder*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1997, p. 174. «When Sweeney insisted on Calder's place in modern art history already in 1930's, he had been profetic», *Ibid*, p. 178.

²⁵⁴ «The pictures are gone: 10 canvases and 18 drawings and gouaches [...] I would like the exhibition to go to New York –this is indispensable and I believe quite feasible. Think also of the Carnegie prize and do everything within your ability to sell the most possible». Correspondencia procedente de The Renaissance Society Papers, AAA, Smithsonian Institution, recogida por Carolyn Lanchner (ed.) en *Fernand Léger*, MoMA, Nueva York, 1998. Sweeney formaría parte del jurado del premio.

²⁵⁵ «It passes credibility almost [...] I would have never have believed a Frenchman would have shipped ten oils and eighteen other pictures without a penny of insurance and would have followed up with the statement that there was no use in insurance». Correspondencia procedente de The

el talento de Léger, incluido en sus dos exposiciones anteriores, lo que hace posible la exposición cuando parece que el proyecto se desmorona. The Renaissance Society realiza un enorme esfuerzo y consigue que además de exhibirse en su sala, la muestra viaje a otras instituciones, ampliándose con obras de las colecciones del Art Institute de Chicago, el Milwaukee Art Institute y el MoMA. Precisamente de este último arranca la exposición itinerante el 30 de septiembre de 1935 (que puede visitarse hasta el 4 de octubre de 1935), con veinticuatro óleos y diecinueve obras sobre papel. En Nueva York, instala la exhibición el pintor George L. K. Morris (1905-1975), uno de los impulsores del arte abstracto desde el grupo AAA (American Abstract Artists) a partir de 1936 y que había estudiado con Léger en París. Al núcleo inicial formado por el préstamo organizado por The Renaissance Society, con obras tan relevantes como *Los discos* (1918), *La ciudad* (1919) o *El mecánico* (1920), se suman otras procedentes de coleccionistas locales como Solomon e Irene Guggenheim (*Elemento mecánico*, 1925), Albert E. Gallatin (*Follaje verde*, 1930, *Acordeón*, 1926, *Composición con figuras*, 1931, *Desnudo*, 1911), la esposa de Charles H. Russell, Jr. (*El Aviator*, 1920, *Naturaleza muerta*, 1927), Sidney Janis (*Composición con viña*, 1929) o franceses, como Paul Rosenberg, que presta *Almuerzo* (1921) o Léonide Massine que presta *La escalera* (también conocida como *La salida de los ballets rusos*, 1914 y que le MoMA adquiere en 1958). El museo únicamente posee por entonces un dibujo a tinta de 1933, descrito en los archivos como *Manos y pie (izquierda)* y *Composición (derecha)*. Sin embargo, a raíz del éxito cosechado en esta exposición el MoMA adquiere dos dibujos y el cuadro *Deux femmes à leur toilette, 1er état* (1920), que pasa a titularse *Desayuno*. Tras una serie de arduas negociaciones, *Le Grand Déjeuner*, rebautizado por Barr como *Tres mujeres*, pasa a formar parte de la colección en 1942.

La conferencia que Léger imparte en el MoMA con motivo de su exposición, gira en torno a la problemática de la abstracción, ya que, como venimos viendo, es el tema que prácticamente monopoliza el debate en torno al arte moderno en esta década. Para Léger

Renaissance Society Papers, AAA, Smithsonian Institution, recogida por Carolyn Lanchner en *Fernand Léger*, 1998.

[...] el color tiene una realidad propia, una vida en sí mismo. También la forma tiene una realidad plástica propia, independiente. Por tanto, los trabajos artísticos conocidos como «abstractos» unen estos dos valores. No son «abstractos» ya que están compuestos de valores reales: color y formas geométricas. La abstracción no existe.²⁵⁶

Aprovechando la visita de Léger a Nueva York, Sweeney interviene para que el pintor francés participe en la creación de un mural destinado a decorar el muelle de la línea de transatlánticos franceses en el puerto de Nueva York. Léger comienza a trabajar en el proyecto junto a George McNeil (1908-1995), Mercedes Carles [más tarde conocida como Mercedes Matter] (1913-2001) y Willem de Kooning (1904-1997) entre otros. Sin embargo, finalmente la WPA (Works Progress Administration), organismo creado durante los años de la Depresión para crear empleo relacionado con las artes y que patrocinaba el proyecto, deniega la participación del artista francés. Se alegan objeciones respecto a su posicionamiento político, pues la institución gubernamental evita involucrarse con simpatizantes de izquierdas. En relación a este asunto, debemos anunciar que a mediados de los años cincuenta el FBI visita al historiador del arte Meyer Schapiro, en el punto de mira por su abierta perspectiva marxista, para interrogarle acerca de Sweeney, del que se sospechan afinidades comunistas «por haber invitado a Léger a los Estados Unidos».²⁵⁷

En estas fechas, la lectura de la pintura de Léger en Estados Unidos es inseparable de la ideología de su autor. Esta particularidad coincide con una creciente actitud anti-europea entre una parte de la crítica local. En este caso, el historiador y

²⁵⁶ «[...] color has a reality in itself, a life of its own; that a geometric form has also a reality in itself, independent and plastic. Hence composed works of art are known as «abstract», with these two values reunited. They are not «abstract», since they are composed of real values: colors and geometric forms. There is no abstraction». Fernand Léger: «The New Realism», *Art Front*, diciembre 1935, pp. 10-11. Traducido por Harold Rosenberg y recogido en John R. Lane y Susan Carol Larsen: «Abstract Painting and Sculpture in America, 1927-1944», Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1983, p. 10.

²⁵⁷ «The F.B.I. visited us in the 1950s to ask whether or not certain students of mine were «reds». They visited us again in the 1960s to ask me whether or not J. J. Sweeney was a «red» since he had once invited Léger to the US!!» Entrevista de Davis Craven a Meyer Schapiro en su residencia de verano en Rawsonville, Vermont, 15 de julio de 1992. *The Charnel-House. From Bauhaus to Beinhaus*:

<http://thecharnelhouse.org/2015/02/02/the-life-and-works-of-the-marxist-art-historian-meyer-schapiro/>. 18/7/15.

urbanista Lewis Mumford (1895-1990) ataca duramente la exhibición de Léger desde *The New Yorker*. Mumford critica que Léger no refleje, en su opinión, los avances propios de su contemporaneidad en el terreno de la mecánica tanto como hacían algunos artistas estadounidenses:

El tratamiento del lienzo y de la pintura de Léger es muy desfavorable comparado no sólo con las máquinas, sino también con la paciente destreza de otros pintores. Un establo de [Georgia] O’Keeffe o un interior de [Charles] Sheeler contiene más espíritu de la máquina que muchos de los símbolos mecanicistas de Léger.²⁵⁸

Esta crítica de Mumford a la falta de refinamiento en el estilo de Léger resulta altamente irónica, ya que en tan sólo una década iba a producirse la ofensiva contraria y en pleno auge de la llamada Escuela de Nueva York: todo el arte francés (incluso el *informel*) resultaría demasiado «acabado» o «refinado» para la crítica estadounidense, mientras que el arte producido en Estados Unidos se caracterizaría orgullosamente por todo lo contrario.

Pero este es un periodo de contradicciones, como corresponde a aquellas épocas en las que se produce un cambio de paradigma político y social de forma acelerada. Pese a los proyectos truncados con el WPA, las exposiciones propiciadas por Sweeney facilitan que Léger realice en 1939 un mural público para la feria internacional de Nueva York encargado por Edison, la primera empresa energética de Estados Unidos. Al mismo tiempo, e igualmente irónico, Nelson Rockefeller (1908-1979), futuro presidente del MoMA y vicepresidente de Estados Unidos a mediados de los años setenta, encarga al pintor francés la decoración de una de sus lujosas residencias situada en Long Island, a las afueras de la ciudad de Nueva York.²⁵⁹ Durante su estancia, Léger también participa en la

²⁵⁸ «Léger’s treatment of canvas and paint compare unfavorably not merely with machines but with the more patient craftsmanship of other painters [...]. A barn by [Georgia] O’Keeffe or an interior by [Charles] Sheeler has more of the spirit of the machine than many of Léger more mechanical symbols». Lewis Mumford: «The Art Galleries. Léger and the Machine», *The New Yorker*, 19 de octubre de 1935, pp. 73-74. Mumford es el autor de *El mito de la máquina* (dos volúmenes publicados en 1967 y 1970).

²⁵⁹ Este encargo resulta particularmente sorprendente no solo por el hecho de que Nelson Rockefeller pertenezca a una de las familias más involucradas en el modelo político y económico imperante, sino porque además, desde el altercado con el mexicano Diego Rivera (1886-1957), que incluye un retrato de Lenin en el mural del Rockefeller Center en 1933 y que finalmente la familia

actividad de Yale University como conferenciante en 1938, con ocho importantes conferencias bajo el título «La interacción del color y la arquitectura», que contribuyen a difundir los planteamientos europeos entre los artistas estadounidenses. En una segunda estancia que tiene lugar entre 1940 y 1945, y que libra a Léger de vivir la II Guerra Mundial en Francia, el pintor se convierte en uno de los principales referentes para algunos artistas de la Escuela de Nueva York, particularmente para Arshile Gorky y Willem de Kooning.²⁶⁰

3. El trabajo de Sweeney en The Renaissance Society en el contexto de la crítica de arte estadounidense

Visto el análisis tanto de su primer libro, *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, como de sus primeras exposiciones en The Renaissance Society, nos ocuparemos ahora de situar el trabajo de Sweeney en el contexto de la crítica de arte en Estados Unidos a mediados de los años treinta, comentando brevemente el trabajo de otros autores influyentes en relación a Sweeney, como Erwin Panofsky, Meyer Schapiro y Clement Greenberg.

3. 1. El «renacimiento» en torno a 1910

El primer capítulo de *Plastic Redirections*, que funciona a modo de introducción, presenta la tesis fundamental del libro: que entre la última década del siglo XIX y la primera del XX tiene lugar el «cambio de paradigma» que venimos comentando y que Sweeney atribuye principalmente al «descubrimiento» de valores estéticos renovadores en el arte no occidental, concretamente en el arte tribal africano. Otros autores de la misma época tratan esta crisis producida a finales del XIX así como el surgimiento de nuevos valores en las primeras décadas del XX. Nos gustaría recordar, por ejemplo, las palabras de la escritora británica Virginia Woolf (1882-1941): «alrededor de diciembre de 1910 se produjo un cambio en el

manda derribar, Nelson Rockefeller tiende a ver con recelo la obra de aquellos artistas que se declaran simpatizantes de políticas progresistas.

²⁶⁰ Parece que tanto el encargo en casa de Nelson Rockefeller como la colaboración en la Yale University se produjo gracias a la intervención de Wallace K. Harrison, arquitecto del Radio City y amigo de Léger. Para más información sobre Léger en EE. UU. consultar: Carolyn Lanchner (ed.): *Fernand Léger*, 1998; Robert T. Buck (ed.): *Fernand Léger*, Abbeville Publishers, Nueva York, 1982 y Simon Wilmoth: «Léger and America», en *Fernand Léger: The Later Years*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1987.

carácter humano. [...] El cambio no fue repentino y definitivo, pero se dio, y ya que debemos ser arbitrarios, digamos que se produjo en el año 1910».²⁶¹

Nos resulta significativo que, aunque Woolf hable de arbitrariedad, la misma fecha haya sido señalada por otros pensadores desde otras perspectivas, como es el caso del historiador cultural contemporáneo Michael Denning (n. 1954), quien ha hablado del «pequeño renacimiento de 1910» en un contexto sociopolítico:

Los escritores experimentales como Ernest Hemingway, Gertrude Stein y T. S. Eliot dominaron el renacimiento en la cultura estadounidense porque intentaron representar el mundo del fordismo, capturar lo nuevo. El año 1910 señalaba una conexión incesante entre las comunidades artísticas y la izquierda, entre la bohemia del Greenwich Village, los movimientos culturales del partido socialista de Eugene Debs y los trabajadores industriales del mundo.²⁶²

En este caso, Denning estaría de acuerdo con Sweeney en cuanto al valor concedido a la literatura de vanguardia y concretamente a la figura de T. S. Eliot a quien Sweeney considera motor fundamental en el cambio de valores estéticos y espirituales de este momento.²⁶³

²⁶¹ «On or about December 1910, human character changed. [...] The change was not sudden and definite like that. But a change there was, nevertheless; and, since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910». Virginia Woolf: *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, The Hogarth Essays, Hogarth Press, Londres, 1924, p. 4. Nos preguntamos si la elección de esta fecha no estaría condicionada por el impacto producido por la exposición *Manet y los impresionistas*, organizada por Roger Fry ese mismo año en las Grafton Galleries de Londres. El historiador del arte Charles Brock ha destacado la considerable repercusión de esta exposición incluso en EE. UU. y la ha propuesto como antecedente para el Armory Show, la exposición que introduce en arte moderno europeo en Nueva York en 1913.

²⁶² «The experimental writers and artists like Ernest Hemingway, Gertrude Stein and T. S. Eliot. They dominated the Renaissance in American culture because they attempted to represent the world of Fordism, to capture the new, 1910 signaled a more sustained connection between the arts communities and the left, between the bohemia of Greenwich Village and the movement cultures of the Debsian Socialist Party and the Wobblies». En Michael Denning: *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Verso, Nueva York, 1996, p. 29.

²⁶³ Entre las muchas referencias a T. S. Eliot en la obra de James Johnson Sweeney podemos remitir a «Modern Art and Tradition», *The Trowbridge Lecture*, 1948, p. 35, *Vision and Image*, 1967, p. 64 y más específicamente a su ensayo «East Coker: A Reading» en Leonard Ungar: *T. S. Eliot, A Selected Critique*, Farrar and Rinehart, Nueva York, 1948. Como muestra de la estrecha relación entre ambos se incluye una carta de T. S. Eliot a Sweeney en el apéndice documental de esta tesis. Ver documento anexo n. v.

Resulta elocuente que también en épocas más recientes se hayan apuntado las mismas fechas para señalar el clímax de este proceso por el cual se realiza el cambio de valores estéticos. En *The Geography of the Imagination* (1997) el historiador estadounidense Guy Davenport (1927-2005) razona sobre este periodo que él establece entre 1910 y 1916. Guy lo denomina «renacimiento de lo arcaico», recogiendo, como veremos a continuación, la terminología de Erwin Panofsky. Davenport explica no sólo el inicio sino también las razones para la extinción del periodo, cuando dice: «Hubo un Renacimiento alrededor de 1910 en el que la naturaleza de todas las artes cambió. Hacia 1916 este esplendor se vio mermado por la I Guerra Mundial, cuyos trágicos efectos no pueden ser subestimados».²⁶⁴ El autor incide en señalar los caminos abiertos en la literatura con las nuevas expresiones estéticas. En absoluta sintonía con James Johnson Sweeney, Davenport relaciona este renacer de la cultura arcaica (que podemos ampliar hasta incluir también el registro de lo popular producido en Occidente) con dos factores fundamentales: la poesía y la crítica reflexiva del escritor Ezra Pound (1885-1972) y las investigaciones llevadas a cabo en el campo de la arqueología, que despiertan la imaginación «primitiva» en Occidente.²⁶⁵

Por último, otros autores han señalado la influencia del arte primitivo en este «segundo renacimiento» desde una perspectiva posmoderna, como el historiador del arte Hal Foster (n. 1955), que mantiene que «el renacimiento de la antigüedad es un evento intra-occidental, el propio descubrimiento de la occidentalidad:

²⁶⁴ Guy Davenport: «Narrative Tone and Form» en *The Geography of the Imagination*, David R. Godine ed., New Hampshire, 1981 Traducción procedente de *El museo en sí. Diecinueve ensayos sobre arte y literatura*, Pre-textos, Valencia, 2005, p. 20.

²⁶⁵ Pese a que los temas de este estudio sean otros, es necesario mencionar la importante influencia que la obra de Ezra Pound ejerce sobre Sweeney, quien le cita en numerosas ocasiones, invariablemente con una gran autoridad. Además de realizar un profundo análisis de las innovaciones de su poesía durante el periodo en el que Sweeney se dedica a la crítica literaria (ver la revista *Southner Review*, otoño de 1941), se ve también contagiado por el optimismo y la ilusión que Pound expone en *Renaissance*, un ensayo de 1914 en el que explica su programa para modernizar culturalmente Estados Unidos. En primer lugar, propone la excelencia de la crítica literaria, particularmente en el campo de la poesía. El apoyo económico desde las instituciones a artistas y escritores con el fin de que puedan concentrarse en su trabajo es su segunda propuesta. Por último, apela a las grandes fortunas del país para que patrocinen, como ya se hizo en el Renacimiento italiano, a los artistas contemporáneos (una idea que inspiraría empresas como la fundación del MoMA).

plantearlo como una analogía es ipso facto inscribir lo tribal como moderno primitivo, negando su diferencia».²⁶⁶

Esta última observación resulta especialmente pertinente para nuestro estudio si consideramos el papel de Sweeney en esta «inscripción de lo tribal como moderno primitivo». Como veremos en el siguiente capítulo, la exhibición que Sweeney dedica al arte africano tradicional en el MoMA en 1935 reivindica los valores expresivos del arte tribal. Para la crítica poscolonial, la descontextualización del arte africano tribal en un museo de arte moderno niega la *diferencia*, como dice Foster, apropiándose de sus principios estéticos para el arte moderno. El planteamiento de la exposición *African Negro Art* (1935) tiene su continuación en el discurso propiciado por el MoMA respecto al arte moderno y su «afinidad» con el arte de culturas no occidentales, como demuestra la célebre y controvertida exposición *Primitivism in Twentieth century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* de 1984, comisariada por William Rubin y Kirk Varnedoe.

3. 2. El antecedente de los «modelos arcaicos» de Erwin Panofsky y la conexión con John Dewey

Ya hemos comentado la reseña crítica que Erwin Panofsky escribe acerca de *Plastic Redirections*. La sintonía exhibida en aquel artículo puede explicarse si tenemos en cuenta que entre las múltiples cuestiones artísticas analizadas por Erwin Panofsky, hay en su libro de 1927, *La perspectiva como forma simbólica*, un concepto que nos interesa especialmente dada la similitud con la tesis fundamental del libro de Sweeney. Se trata de lo que Panofsky denomina «la vuelta a los *modelos arcaicos*», que el historiador alemán explica de la siguiente manera:²⁶⁷

Cuando el trabajo sobre un determinado problema artístico llega a un punto tal que a partir de premisas aceptadas, parece infructuoso seguir insistiendo en la misma dirección, acostumbran a surgir aquellos grandes

²⁶⁶ «The Renaissance of antiquity is an intrawestern event, the very discovery of a westernness: to pose it as an analogy is almost». Hal Foster: *Recodings, Art, Spectacle, and Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, 1985, p. 184.

²⁶⁷ Agradezco esta idea a F. Lysen, que en «What to do with the “Most Modern” Artworks?», 2014, relaciona el enfoque diacrónico de Panofsky con el del historiador del arte austriaco, Alois Riegl (1858-1905), que a su vez presente en el libro de Alfred Barr *Cubism and Abstract Art*.

retornos al pasado, o mejor aquellos cambios que, a menudo, están relacionados con la asunción del rol conductor por parte de un nuevo sector o de un nuevo género de arte y que crean justamente, a través del abandono de lo ya aceptado, es decir, a través de un retorno a formas de representación aparentemente «más primitivas», la posibilidad de utilizar el material de despojo del viejo edificio para la construcción del nuevo.²⁶⁸

Es decir, Panofsky y Sweeney están de acuerdo en afirmar que el arte del siglo XIX había provocado cierto cansancio: «Una inquietante insatisfacción se propagó entre todos los círculos intelectuales», explica Sweeney en *Plastic Redirections*, «era evidente que debía abandonarse lo viejo y construir un nuevo comienzo».²⁶⁹ Ambos autores coinciden también en que es el arte arcaico el que inicia el *cambio de dirección*, pues como anuncia Sweeney: «[los artistas] se dieron cuenta de que una nueva época únicamente podría surgir de un nuevo arcaísmo».²⁷⁰

Obviamente, como ya hemos adelantado, tanto el planteamiento de Panofsky respecto al «despojo del viejo edificio para la construcción del nuevo», como el de Sweeney respecto a los *cambios de rumbo*, pueden ponerse en relación con el concepto de «cambios de paradigma» propuesto posteriormente por el filósofo francés Michel Foucault (1926-1984).²⁷¹ En el preciso *cambio de rumbo* de la pintura del que venimos hablando, los artistas occidentales revelan nuevas ideas que descubren en las culturas no-occidentales y que a su vez genera un nuevo arte moderno en Occidente. Pese a que se produce de una manera indirecta e interesada (pues es la mirada de los occidentales la que provoca este cambio de conocimiento) es la primera vez que se faculta o legitima la cultura de estos pueblos desde las perspectivas occidentales.

²⁶⁸ Erwin Panofsky: *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1978, p. 29.

²⁶⁹ «A restless and dissatisfaction infected all intellectual circles. It was evident that the old had to be abandoned and a new beginning made». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 6.

²⁷⁰ «It was realized that a new epoch could grow only out of a new archaism». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 3.

²⁷¹ En *La arqueología del saber* (1969) Foucault establece que en determinados periodos en los que parecen agotarse las funciones de los referentes culturales, se crea un nuevo marco epistémico que delimita los parámetros del conocimiento. Estos cambios culturales se producen por la revelación de un nuevo conocimiento, que Foucault equipara con las capas arqueológicas. Esta nueva «capa de conocimiento» genera a su vez importantes cambios en la sociedad, puesto que la revelación de dicho conocimiento se hace a través de un nuevo grupo social, político o económico.

Ya hemos visto cómo para Sweeney la aportación más valiosa de estas culturas a la cultura visual occidental es su carácter abstracto, ya que al producirse una minimización de los recursos se alcanzan nuevos logros estéticos en cuanto a capacidad expresiva se refiere. También el escritor John Dewey desarrolla esta idea de la «pobreza de medios» en su libro *Art as Experience*, publicado el mismo año que *Plastic Redirections*. Dewey reflexiona sobre el mismo argumento de la siguiente manera:

Lo prosaico es un asunto de descripción y narración, de acumulación de detalles y elaboración de relaciones. Se difunde tal cual, como un documento legal o un catálogo. La poesía revierte el proceso, condensa y abrevia, por tanto concediendo a las palabras una energía expansiva que es casi explosiva.²⁷²

Dewey y Sweeney estarían de acuerdo pues en la potencialidad que deriva de «revertir el proceso», pues el procedimiento intelectual abstraizante provoca sin duda una mayor capacidad expresiva, que Dewey considera «casi explosiva». Es decir Dewey, como Sweeney, vislumbra que se abre el camino a un proceso lleno de posibilidades, lo que Sweeney denomina «expectativas», cuando, como hemos visto, había dicho: «quizás el siglo xx aún no haya colmado las expectativas respecto a la revisión de los valores espirituales».²⁷³

En definitiva, hemos visto que Panofsky y Sweeney establecen que estos «cambios de dirección» son consecuencia del agotamiento del sistema referencial de una época concluida. Ambos autores coinciden con Dewey en cuanto afirman que los artistas se sirven de procedimientos científico-intelectuales para realizar estos cambios. Por una parte, Panofsky afirma que la perspectiva protagoniza el papel más relevante en otro cambio de paradigma: el paso de la Edad Media al Renacimiento. En ese caso, los avances científico-matemáticos en el campo de la geometría y la percepción facilitan el nacimiento de un nuevo estilo. Podría decirse que el papel que Sweeney concede a la abstracción en el nacimiento del arte moderno es comparable al que juega la perspectiva en el siglo xv. Si para

²⁷² «The prosaic is an affair of description and narration, of details accumulated and relations elaborated. It spreads as it goes like a legal document or catalogue. The poetic reverses the process. It condenses and abbreviates, thus giving words an energy of extension that is almost explosive». J. Dewey, *Art as Experience*, 1934, p. 250.

²⁷³ «Perhaps the twentieth century has not yet lived up to all that was expected of it in the way of a revision of spiritual values». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 3.

Panofsky la utilización de la perspectiva en el arte eleva este a la categoría de Ciencia en el Renacimiento, Sweeney plantea que la abstracción concede al arte moderno otro fundamento para reivindicar su carácter científico o intelectual.

3. 3. El pensamiento de Meyer Schapiro en relación a Sweeney

En este breve repaso por la crítica de arte más influyente de este momento debemos también recordar al crítico, profesor e historiador del arte de origen lituano Meyer Schapiro (1904-1996), uno de los máximos impulsores del arte moderno en Estados Unidos desde el ámbito académico.²⁷⁴ Su profundo conocimiento del arte de diversos periodos (escribe sobre arte románico, griego, romano, folclórico, etc.) le permite analizar el impacto del contexto social, económico y político en el desarrollo de las artes visuales, pasando así a defender el enfoque multidisciplinar en el estudio de las obras de arte. De esta manera, al igual que Albert Barnes o James Johnson Sweeney, Schapiro analiza el arte moderno estableciendo lazos estéticos con obras de arte de épocas y latitudes diferentes.

Al igual que sucede con Clement Greenberg, el trabajo de Schapiro es demasiado extenso como para poder profundizar en él en estas páginas. Sin embargo, quisiéramos destacar dos cuestiones que resultan interesantes para esta tesis: en primer lugar, el grupo de trabajo que Schapiro organiza en 1936, *El festival de la palabra*. En segundo lugar, analizaremos brevemente sus ideas sobre arte abstracto, que Schapiro considera un paso fundamental en la historia del arte en un mundo transformado por la modernización de la sociedad y la industrialización del trabajo.

En 1935 Meyer Schapiro invita a Alfred Barr a participar en un grupo de investigación que incluye a James Johnson Sweeney, Erwin Panofsky, el galerista

²⁷⁴ Meyer Schapiro ejerce una importante labor docente en Columbia University (1928-1973), NYU (1932-1936), donde coincide con Sweeney, The New School for Social Research (1936-1952) y en Harvard University (1966-1967). Su trabajo como investigador se refleja en multitud de estudios publicados, de los cuales quisiéramos destacar aquí su libro de 1950 sobre Vincent van Gogh y el que dedica a Paul Cézanne dos años más tarde, debido a que con estas obras confirma el impacto determinante de la obra de estos artistas en el nacimiento del arte moderno y los numerosos artículos publicados en revistas especializadas como *The New Masses*, *The Partisan Review*, *The Marxist Quarterly* y *The Nation*.

de arte contemporáneo, editor de *Magazine of Art* y autor de *El primitivismo en la pintura moderna* (1938), Robert Goldwater (1907-1973), el crítico, escritor y fundador del American Artists Congress (AAC), Jerome Klein, el profesor de historia del arte en NYU, Dimitri Tselos (1901-1996), el pintor ruso Louis Lozowick (1892-1973) y Jere Abbott, subdirector del MoMA.²⁷⁵ Barr no solo está interesado, también propone la biblioteca del museo como lugar de encuentro para las reuniones, que tendrían lugar entre 1935 y 1937.²⁷⁶

De estos encuentros no se sabe demasiado, aunque podemos suponer que probablemente se discutiera la implicación del arte en el ámbito político, ya que en 1936 se celebra el «Primer congreso de artistas estadounidenses contra la guerra y el fascismo». Este es un tema que interesaba enormemente a Schapiro y con esa ocasión redacta un documento que cuenta con el apoyo de más de trescientos artistas y profesionales del mundo del arte incluyendo a James Johnson Sweeney.²⁷⁷ También podemos imaginar las tensiones generadas entre Alfred Barr y Schapiro a partir de la publicación, en 1937, del artículo de este último, «Naturaleza del arte abstracto». Schapiro escribe este ensayo como respuesta a lo

²⁷⁵ La invitación enviada por Schapiro a Barr se conserva en los archivos del museo: «¿Estarías interesado en la formación de un grupo para la discusión del arte moderno, especialmente contemporáneo? Estaría formado por varios académicos y escritores, y nos reuniríamos una vez al mes en Nueva York. Tengo en mente las siguientes personas: tú, Sweeney, Panofsky, Goldwater, Jerome Klein, yo, Tselos, Lozowick, Abbott, y otros que puedes sugerir tú mismo. [Lewis] Mumford probablemente estaría interesado y hay algunas personas en Filadelfia y New Haven que serían buenos candidatos al grupo. El número de integrantes debería ser lo suficientemente pequeño para permitir una discusión informal, pero lo suficientemente grande como para albergar una variedad en las opiniones y críticas. Se leerían presentaciones o quizás una pequeña charla sobre una cuestión general de interés común podría abrir las discusiones. Dime si estás lo suficientemente interesado para participar en el grupo». («Would you be interested in the formation of a group for the discussion of modern, and especially contemporary, art? It would consist on several scholars and writers, meeting informally once a month in New York. I have in mind the following persons –yourself, Sweeney, Panofsky, Goldwater, Jerome Klein, myself, Tselos, Lozowick, Abbott, and others whom you might suggest. [Lewis] Mumford would probably be interested, and there are perhaps several people in Philadelphia and New Haven who might be desirable members of such a group. The number should be sufficiently small to permit informal discussion, and large enough to produce variety of opinion and alert criticism. Paper would be read and submitted for discussion, or an informal talk on a general question of common interest would open a discussion. Tell me if you are sufficiently interested to wish to participate in such a group»).

Carta de Schapiro a Barr el 8 de marzo de 1935, MoMA Archives, AHB Papers [AAA: 2165; 981].
²⁷⁶ Así se lo hace saber a Meyer Schapiro en una carta fechada el 11 de marzo de 1935 y conservada en MoMA Archives, AHB Papers, AAA: 2165; 980. En la misiva explica que la buena localización del museo, como la gran mesa oval y los libros de la biblioteca pueden ser de utilidad al grupo de trabajo.

²⁷⁷ Para más información remito a Matthew Baigell y Julia Williams (ed.): *Artists Against War and Fascism: Papers of the First American Artists's Congress*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1986.

que él considera una lectura ahistórica del arte moderno por parte del director del MoMA en la exposición *Cubism and Abstract Art*. En primer lugar, Schapiro celebra el desglose en movimientos del catálogo y el «análisis de las cuestiones generales sobre la naturaleza de dicho arte, sus teorías estéticas, sus causas e incluso la relación existente con ciertos movimientos políticos, con un estudio detallado y práctico de los diferentes estilos».²⁷⁸ Pese a los elogiarlo como el mejor libro sobre los movimientos de vanguardias escrito hasta esa fecha, Meyer Schapiro cuestiona la presentación de Barr del realismo y la abstracción como dos ideas absolutas y diametralmente opuestas. Sobre todo, le recrimina el hecho de obviar el análisis de las condiciones sociales e históricas conducentes a este estilo. Con una visión de índole marxista de la historia del arte, Schapiro critica la autonomía del arte defendida por Barr, que, como Sweeney, explica la aparición del arte abstracto como consecuencia del «agotamiento del impresionismo». Schapiro considera que los *cambios de rumbo* «sólo se dan bajo determinadas condiciones históricas» y es por ello que «las grandes divisiones en los estilos históricos corresponden con las principales divisiones en la historia de la sociedad». Respecto a la cuestión del arte abstracto, Schapiro sostiene que para definir el arte abstracto primero debe haber consenso respecto a la definición de los estilos anteriores:

Desde un punto de vista lógico, la antítesis del impresionismo depende de la definición que se adopte del mismo. Mientras que las escuelas posteriores tildaron a los impresionistas de meros fotógrafos de la luz solar, los contemporáneos del impresionismo lo denostaron por su absoluta falta de realismo [...]. Los movimientos que se suceden tras el impresionismo siguen distintas direcciones, unos hacia formas naturales simplificadas, otros hasta su total descomposición; a ambas tendencias se las describe como reacciones históricas contra el impresionismo: una restaura los objetos que el impresionismo disolvió; la otra, la actividad imaginativa independiente que el impresionismo sacrificó a la imitación de la naturaleza.²⁷⁹

²⁷⁸ Meyer Schapiro: «Naturaleza del arte abstracto», *El arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1988, p. 153.

²⁷⁹ M. Schapiro, «Naturaleza del arte abstracto», 1988, p. 155.

Para Sweeney y Barr, los *cambios de rumbo* se suceden debido a la naturaleza del estilo y a la naturaleza original del artista. Mientras que Sweeney habla de artistas *tastebreakers*, Barr propone que la fuerza responsable de los cambios producidos en la historia del arte son las «reacciones» de los artistas a los estilos anteriores. En cualquier caso, la originalidad es el motor creador o generador de las rupturas estéticas. Meyer Schapiro cuestiona esta idea de «la inevitable progresión del arte» y critica a Barr que no tenga en cuenta la influencia de la historia en general y los sucesos políticos en particular en el nacimiento y desarrollo del arte moderno.²⁸⁰ Así como en el hecho de que el arte abstracto se relaciona con movimientos estéticos que se dan también en la literatura o la filosofía, por lo que las causas para su aparición deben ser comunes a estas otras disciplinas.²⁸¹ Así, para Schapiro, los artistas que comienzan a trabajar en la década de los ochenta del siglo XIX se encuentran en un estado anímico muy distinto a aquellos que se inician en el arte un par de décadas antes. Las vidas trágicas de van Gogh o Gauguin, con su soledad existencial y su anhelo por las culturas no-occidentales, no son comparables a las experiencias de los impresionistas, que reflejan en su obra el ocio de la burguesía. Así interpreta Schapiro el auge del «primitivismo» en el arte europeo:

La expansión imperialista se vio acompañada en Europa por un profundo pesimismo cultural en el que las artes de las víctimas salvajes fueron elevadas por encima de las tradiciones del viejo continente. Las colonias, además de ser centros de explotación, se convirtieron en lugares en los que buscar refugio.²⁸²

De igual manera, Schapiro considera que el arte abstracto supone una etapa crucial en la historia, ya que utiliza la subjetividad en un momento en el que la comunicación de masas y la industrialización habían distorsionado los parámetros de comunicación previamente existentes, idea compartida con Erwin Panofsky. Para Schapiro, los neoplasticistas, constructivistas y suprematistas, reaccionan a

²⁸⁰ En este sentido Hilton Kramer ha señalado los escritos tempranos de Barr que sí recogen esta visión más histórica como «The LEF and Soviet Art» publicado en *transition* en 1928 y recuperado en *Defining Modern Art: Select Writings*. Ver Hilton Kramer: *The Triumph of Modernism: The Art World, 1987- 2005*, Ivan R. Dee, Chicago, octubre, 2006, p. 331. Kramer ha profundizado en las críticas de Schapiro a Barr en «The “Apples” of Meyer Schapiro» artículo recogido en *The Twilight of the Intellectuals*, Ivan R. Dee, Chicago, 1999.

²⁸¹ M. Schapiro, *El arte moderno*, 1988, p. 63.

²⁸² M. Schapiro, *El arte moderno*, 1988, p. 163.

los tiempos de la máquina y la producción moderna, y su trabajo es el «equivalente estético de los cálculos abstractos del ingeniero o el científico».²⁸³

Asimismo, mientras para Schapiro el arte abstracto inspira intensas emociones en un momento en el que el mundo se debate ideológicamente, Barr da a entender que el arte «abstracto» conduce a la actividad estética pura, ya que este estilo está condicionado únicamente por sus leyes formales. Schapiro afirma que el «arte puro» no existe, pues toda creación queda condicionada por experiencias externas a la construcción artística, por lo tanto no acepta que no se tenga en cuenta el contexto social, político o religioso de artistas como Kazimir Malevich (1878-1935) o Wassily Kandinsky (1866-1944), para quienes la espiritualidad es de suma importancia. Por eso, la omisión de este rasgo determinante en la obra de estos artistas le parece un malentendido:

Cualquier representación de objetos, por muy exactos que parezcan, incluso la fotografía, se atiene a valores, métodos y puntos de vista que de algún modo configuran la imagen y suelen determinar su contenido. Por otro lado, no cabe hablar de un «arte puro», sin condicionar por la experiencia; cualquier improvisación y construcción formal, hasta el mismo acto de garabatear, se halla condicionada por la experiencia y por preocupaciones no estéticas.²⁸⁴

Frente a esa posición, Barr cree que debe evitarse «[...] cargar al artista de responsabilidades éticas, morales o religiosas».²⁸⁵ En *Plastic Redirections* Sweeney especifica su postura con la siguiente declaración al respecto: «la primera responsabilidad de la crítica al acercarse a un movimiento en las artes es

²⁸³ M. Schapiro, *El arte moderno*, 1988, p. 169.

²⁸⁴ M. Schapiro, *El arte moderno*, 1988, p. 159. Para más información sobre esta discordancia teórica entre Barr y Schapiro remito a los estudios de W. J. T. Mitchell, «Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language», *Critical Inquiry*, N. 15, invierno 1989, Arthur C. Danto, «Narrative and Style», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, N. 49, verano 1991, p. 208, y la tesis doctoral de Cynthia L. Persinger: *The Politics of Style: Meyer Schapiro and the Crisis of Meaning in Art History*, University of Pittsburg, octubre 2007, <http://d-scholarship.pitt.edu/10313/1/main-file-std-12112007-110642.pdf>.

²⁸⁵ «[...] burden the arts with social and political responsibility in the sense they might serve as a substitute for ethical, moral and religious factors. Artists help us to understand each other». En una carta al doctor Berle, 17 de enero de 1958, MoMA Archives, AHB Papers, 12. II. 3. A.

situar dicho movimiento en la perspectiva histórica y circunstancial apropiada».²⁸⁶ Además, paralelamente, Sweeney anuncia en la descripción del curso que Sweeney imparte en NYU, *Tendencias en el arte moderno*, que considerará el arte «[...] desde un punto de vista plástico y en relación con la sociedad y cultura del periodo».²⁸⁷ Todo ello puede llevarnos a pensar que es Alfred Barr quien, en realidad, mantiene un discurso aislado en estas fechas, aunque luego se convierta en hegemónico. También en esta cuestión Erwin Panofsky coincide con la opinión de Schapiro, como demuestran las siguientes palabras:

[El contenido intrínseco de una obra de arte] se aprehende estableciendo los principios subyacentes que son los que revelan el carácter de una nación, periodo, clase o convicciones religiosas o filosóficas. Estos se establecen inconscientemente en una personalidad determinada y se resumen en una obra concreta.²⁸⁸

Es decir, estos autores apoyan lo que a finales de los años sesenta sería interpretado por Michel Foucault como la *Historia de las ideas*. Foucault apuesta por un nuevo método investigador e interpretativo que él denomina *arqueológico* y que consiste en localizar y definir el discurso (las situaciones sociales, culturales, económicas, etc.) que hace que surjan determinadas obras. El enfoque compartido por Panofsky, Schapiro y Sweeney, será continuado por este y otros autores una vez perdida la hegemonía de la modernidad. Sin embargo, nos gustaría

²⁸⁶ «Today criticism's first responsibility in approaching a contemporary movement in the arts is the location of that movement in its proper historical and environmental perspective». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 67.

²⁸⁷ «[...] considers from a plastic point of view and in their relationships to the society and culture of the period those directives in painting which mark the first three decades of the twentieth century. The lecture begin with a brief consideration of the nineteenth-century background and a cursory résumé of the developments in painting that led up to Impressionism. The plastic approach of Impressionism and those movements immediately succeeding it will be analyzed. The discussion will consider the work of Cézanne and Van Gogh, the theories of Serusier, and of course the «Symbolists» and the «Art Nouveau» and «Jugendstil» groups as well as the art of primitive peoples, in its influence on and importance for twentieth-century painters up to Fauvism. Such phases of twentieth-century development as cubism, futurism, dada, neoplasticism, expressionism, constructivism, Superrealism, the «new romanticism», and the «new objectivism» will be studied in relation to the general social and cultural character of the period». *New York University Graduate School of Arts and Science Bulletin (1934-1935)*, NYU Archives, Nueva York, pp. 88-99.

²⁸⁸ «[The intrinsic meaning or content of a work of art] is apprehended by ascertaining those underlying principles which reveal the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion – unconsciously qualified by one personality and condensed into one work». Erwin Panofsky: *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, Nueva York, 1939, p. 7.

insistir en esta defensa del enfoque historicista por parte de Sweeney, que en *Plastic Redirections* declara:

La obra de arte habla por sí misma, pero el deber del crítico es llamar la atención del lector u observador hacia la obra de arte al mismo tiempo que ayuda a situar esa obra históricamente y en su ambiente propio.²⁸⁹

Como veremos en el siguiente apartado, muchos de los planteamientos supuestamente apolíticos de Alfred Barr opuestos a Sweeney y a Schapiro tienen su continuación en el trabajo de Clement Greenberg. En el tercer capítulo de esta tesis veremos que pese a ser el único que en principio defendía la independencia del arte moderno de los acontecimientos históricos y sociales del siglo xx, el de Barr termina constituyendo el discurso oficial en la narratividad del arte moderno. Sin embargo, las refutaciones de Schapiro, en línea con Sweeney, han sido recuperadas en fechas más recientes por Arthur Danto y otros autores posteriores en el marco de la posmodernidad.²⁹⁰

3. 4. La crítica de arte de Clement Greenberg a finales de los años treinta

Alfred Barr y James Johnson Sweeney no son los únicos autores que defienden el enfoque genealógico del arte moderno, que, como hemos apuntado ya, es consecuencia del trabajo del filósofo alemán Friedrich Hegel y de su continuación en los escritos de Roger Fry. Esta interpretación del desarrollo de la vanguardia como una evolución natural de los estilos es también recogida por Clement Greenberg (1909-1994), uno de los críticos más influyentes del siglo xx, vinculado sobre todo al expresionismo abstracto y al arte inmediatamente posterior, al que él denomina «Abstracción pictórica».²⁹¹ Ya en los años sesenta, el crítico de arte Hilton Kramer (1928-2012), observa que, de alguna manera,

²⁸⁹ «The work of art speaks by itself but the critic's duty is to hold the observer's or reader's attention to the work of art, while assisting him to place it historically and environmentally». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 67.

²⁹⁰ Ver Arthur Danto: «The Propheet in Profile», *New Republic*, 18 de noviembre de 1996.

²⁹¹ Al igual que Sweeney, Greenberg se forma en el campo de la literatura (se gradúa en Literatura inglesa en Syracuse University en 1930) y conoce muy bien los paralelismos entre el lenguaje poético y el lenguaje plástico utilizado por la vanguardia. A través de sus artículos en las revistas *Partisan Review* y *The Nation*, Greenberg introduce términos artísticos que serán rápidamente incorporados al vocabulario de la crítica de arte, como es el caso de *kitsch* («Avant-Garde and Kitsch», 1939), *all-over* («The Crisis of the Easel Picture», 1948) o «espacio óptico» («Is the French Avant-Garde Overrated?» 1956).

Greenberg continúa el trabajo de Roger Fry «del mismo modo que los cubistas continúan el trabajo de Cézanne».²⁹²

Sin embargo, si bien Greenberg continúa con el enfoque analítico iniciado por los autores que venimos comentando, es cierto que lleva el formalismo existente hasta sus últimas consecuencias. Por ejemplo, en su artículo de 1939, «Avant-Garde and Kitsch», realiza algunas puntualizaciones que diferencian su discurso del defendido por Barr y Sweeney, explicando que

La inspiración de Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brâncuși, incluso Klee, Matisse y Cézanne procede del medio en el que trabajan [...]. La pasión en su arte parece residir, sobre todo, en una preocupación por la invención y composición de espacios, superficies, formas, colores, etc., excluyendo todo aquello que no sean estas cuestiones.

Con esta última frase, Greenberg elimina la posibilidad de que el arte moderno pueda estar influido por o aspire a cuestiones ajenas a su medio y determina que todas las preocupaciones del arte moderno deben ser formales, desterrando del arte moderno cualquier cuestión externa a la propia experiencia estética del artista, así como

La atención de los poetas como Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Éluard, Pound, Hart Crane, Stevens, incluso Rilke y Yeats, parece centrada en el esfuerzo de crear poesía y en los mismos «momentos» de pura transformación poética, más que en convertir una experiencia en algo poético.²⁹³

²⁹² Hilton Kramer: «A Critic on the Side of History: Notes on Clement Greenberg», *Arts*, octubre 1962, pp. 60-63. Para más información consultar Judith Wechsler: *The Interpretation of Cézanne*, University of Michigan Research Press, Ann Harbor, 1981.

²⁹³ «Picasso, Braque, Mondrian, Miro, Kandinsky, Brâncuși, even Klee, Matisse and Cézanne derive their chief inspiration from the medium they work in [...] Surrealism in plastic art is a reactionary tendency which is attempting to restore «outside» subject matter. The chief concern of a painter like Dali is to represent the processes and concepts of his consciousness, not the processes of his medium». The excitement of their art seems to lie most of all in its pure preoccupation with the invention and arrangement of spaces, surfaces, shapes, colors, etc., to the exclusion of whatever is not necessarily implicated in these factors. The attention of poets like Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Éluard, Pound, Hart Crane, Stevens, even Rilke and Yeats, appears to be centered on the effort to create poetry and on the «moments» themselves of poetic conversion, rather than on experience to be converted into poetry». Clement Greenberg: «Avant-Garde and Kitsch», *Partisan Review*, Vol. 1, N. 5, otoño 1939, pp. 34-49.

En principio, estas valoraciones podrían resultar semejantes a las de Sweeney, que de una forma similar equipara la creación en el ámbito literario y plástico. Además, las preocupaciones formales son para Sweeney una cuestión fundamental, llegando a declarar en 1943 que «la distensión de los artistas respecto a los límites de los materiales habían conducido a la decadencia de la tensión y unidad escultóricas».²⁹⁴ Greenberg, sin embargo, enfatiza la relación del artista con el medio hasta rechazar, por ejemplo, el movimiento surrealista, debido a que se ocupa de temas externos al arte.

Respecto a los orígenes del arte moderno, Greenberg coincide con Sweeney en que los impresionistas llegaron a la abstracción «conducidos por el espíritu científico imperante en la época». Sin embargo, el tiempo de las vanguardias corresponde a un espíritu muy distinto, y Greenberg subraya que «en un periodo en el que se están destruyendo las ilusiones de todo tipo, también deberíamos renunciar a los métodos ilusionistas en el arte».²⁹⁵

Recordemos que para Sweeney el *cambio de rumbo* en la pintura del siglo xx está promovido por la abstracción pero consiste en la recuperación de la subjetividad en el arte. A diferencia de Sweeney, que considera el impresionismo como un estilo estéril y sin apenas conexión con las vanguardias históricas, Greenberg considera la pintura de Monet «un arte más avanzado que el cubismo». Barr, por su parte, considera que «los artistas más atrevidos y originales habían terminado por cansarse de pintar realidades. Un poderoso impulso común les arrastró a abandonar la imitación de la apariencia natural».²⁹⁶

²⁹⁴ «The relaxation of material restraints led to a decay of sculptural unity and force». J. J. Sweeney: *Alexander Calder*, MoMA, Nueva York, 1943, p. 7.

²⁹⁵ «[...] in a period in which illusions of every kind are being destroyed, the illusionist methods of art must also be renounced». Clement Greenberg: «Abstract Art», 1944. John O'Brian (ed.): *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism Vol. I, Perceptions and Judgements*, The University of Chicago, Chicago, 1986. Greenberg revisa sus ideas sobre arte abstracto diez años más tarde en su artículo «Abstract and Representational» (1954), recogido en J. O'Brian (ed.): *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism, Vol. III, Affirmations and Refusals*, The University of Chicago, Chicago, 1986, p. 60.

²⁹⁶ «The more adventurous and original artists had grown bored with painting facts. By a common and powerful impulse they were driven to abandon the imitation of natural appearance». A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, p. 11.

A diferencia de Sweeney o Barr, el discurso de Greenberg elimina todo rastro de influencias no occidentales en el desarrollo del arte abstracto, mientras señala la pintura de Paul Cézanne como verdadera responsable del abandono de la ilusión pictórica propia del siglo XIX, considerando al pintor francés, por tanto, como uno de los primeros artistas modernos:

El esfuerzo de Cézanne de llevar el impresionismo hacia lo escultórico se vio culminado en el paso de la ilusión pictórica a la configuración de la pintura como objeto en sí, como una superficie plana. Cézanne adquirió «solidez», sí, pero una solidez bidimensional, no figurativa.²⁹⁷

Debemos señalar que estas últimas valoraciones de Greenberg corresponden a los años cuarenta y cincuenta, décadas en las que los artistas de la llamada Escuela de Nueva York están experimentando con posibles reinterpretaciones de la abstracción. Es entonces cuando Greenberg reivindica el trabajo de aquellos artistas del pasado reciente que se acercan a la abstracción. Un caso especialmente significativo es el de Claude Monet, que en 1951 entra a formar parte de la colección del MoMA «dando a los artistas lo que más necesitaban de un museo, un viejo maestro ejemplar».²⁹⁸ Resulta revelador que hasta esa fecha la insistencia de Barr y Sweeney por establecer los orígenes del arte moderno en la obra de los posimpresionistas y no con la de los impresionistas se hubiera respetado. Recordemos que la obra de Paul Cézanne entra a formar parte del MoMA en 1934, prácticamente en el inicio de la creación de la colección del museo. Greenberg reivindica la trascendencia de las últimas obras de Monet, y declara que su serie «Nenúfares», pintados entre 1915 y 1925 y adquiridos por el MoMA en 1955, es una obra más importante que las «Bañistas» de Cézanne, ya que Monet había alcanzado la abstracción de manera independiente, ignorando el movimiento

²⁹⁷ «Cézanne's effort to turn Impressionism toward the sculptural was shifted, in its fulfillment, from the structure of the pictorial illusion of the configuration to the picture itself as an object, as a flat surface. Cézanne got «solidity» all right; but it is as much a two-dimensional, literal solidity as a representational one». Clement Greenberg: «Cézanne and the Unity of Modern Art», *Partisan Review*, mayo/junio 1951, pp. 323-330.

²⁹⁸ «[...] was giving the artists what they most needed from an art museum –an exemplary old master». Jed Perl: *New Art City. Manhattan at Mid-Century*, Vintage Books, Nueva York, 2005, p. 250.

cubista.²⁹⁹ En opinión de Greenberg las obras del jardín de Giverny de Monet constituyen un antecedente fundamental para la pintura que se está realizando en Estados Unidos en ese momento (el surgimiento de la llamada segunda generación de la Escuela de Nueva York). El *action painting* está dejando paso a una pintura menos agresiva, con un mayor énfasis en la paleta, y, sobre todo, de espacios más abiertos. Greenberg piensa que las últimas obras del pintor francés pueden enseñar a los expresionistas abstractos que «se necesita gran cantidad de espacio físico para desarrollar adecuadamente una idea pictóricamente fuerte pero que no implique una ilusión de profundidad espacial».³⁰⁰

Por tanto podríamos considerar que en la década de los cincuenta, la aparición de una nueva crítica encabezada por Clement Greenberg modifica el discurso establecido en la década de los treinta por el MoMA respecto al origen, genealogía y desarrollo de las primeras vanguardias. Greenberg continúa manteniendo ciertos postulados establecidos por Barr y Sweeney pero a su vez los reconduce hacia nuevas interpretaciones. El pensamiento de este crítico es complejo y debemos recordar que en su madurez llega a retractarse de algunos de sus primeros artículos. Asimismo, y mientras que durante los años treinta Greenberg defiende firmemente ideas socialistas, tras la II Guerra Mundial evoluciona hacia la lucha contra el comunismo desde el Comité por la libertad cultural, una organización patrocinada por la CIA que durante la Guerra Fría combate el régimen soviético desde la esfera de las artes y las letras. Mientras que este es un fenómeno común en otros intelectuales estadounidenses, incluido James Johnson Sweeney, la postura de Greenberg, más radicalizada, le lleva a ejercer una crítica de arte claramente chovinista.

²⁹⁹ Ver Clement Greenberg, «The Later Monet», *Art News Annual*, N. 26, 1957. Recogido en John O'Brian (ed.): *Clement Greenberg Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance, Vol. IV*, University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 3-11.

³⁰⁰ «[...] that a lot of physical space is needed to develop adequately a strong pictorial idea that does not involve an illusion of deep space». Remito a J. O'Brian (ed.), *Clement Greenberg, Vol. IV*, 1995, p. 11.

4. A modo de conclusión sobre el trabajo de Sweeney en The Renaissance Society

Por todo lo expuesto, podemos concluir, en primer lugar, que *Plastic Redirections in Twentieth Century Painting* impulsa el estudio académico del arte moderno en Estados Unidos contribuyendo a la conceptualización de las vanguardias como movimientos sumamente intelectualizados, inmersos en un cambio de paradigma y divididos bien en una tendencia más estructural (cubismo y constructivismo) o bien en una corriente más poética (surrealismo y dadaísmo). Una visión que como veremos en el capítulo siguiente termina imponiéndose en la narración hegemónica propuesta desde el MoMA, al que Sweeney está ya asesorando cuando escribe este su primer libro.

En segundo lugar, las primeras exposiciones de Sweeney, pese a contar únicamente con la colaboración de coleccionistas privados y una pequeña sala adyacente a la University of Chicago, cumplen el ambicioso propósito de dar a conocer las vanguardias europeas en Estados Unidos desde una nueva mirada crítica e inquisitiva. Adelantándose a las propuestas de Barr para el MoMA, Sweeney construye una narración flexible del arte moderno. Aunque en su momento las exposiciones no obtienen una repercusión muy relevante en la prensa, el hecho de que en el año 2015 The Renaissance Society seleccione la portada del catálogo de *A Selection of Works by Twentieth Century Artists*, junto a otras quince imágenes para ilustrar el folleto que celebra el centenario de la institución (fig. 54) demuestra la transcendencia histórica del trabajo de Sweeney.

En tercer lugar, las posiciones críticas de Sweeney alcanzan toda su dimensión al compararse y contrastarse con las de los autores más relevantes de su época. El impulso ofrecido por Sweeney al arte español a través de estas exposiciones es determinante para la reivindicación de su papel en la evolución del arte moderno. Debemos recordar que la primera obra de Picasso en formar parte de la colección de un museo estadounidense, *La toilette* (1906), adquirida en 1926 por A. Conger Goodyear para la Albright Gallery, provoca el cese inmediato del por entonces presidente del patronato del museo dada la escasa valoración del pintor español en la mayoría de las instituciones estadounidenses en ese momento. Sin embargo, tan

solo tres años más tarde, es precisamente su apreciación de la obra de Picasso lo que convierte a Goodyear en una figura suficientemente atractiva para convertirse en el primer presidente del MoMA. Hemos de tener en cuenta que la obra de Picasso está íntimamente enlazada a la narración del desarrollo del arte moderno ofrecida por la mayoría de la crítica. Una versión, que como veremos en el siguiente capítulo, pronto se convierte en oficial gracias, fundamentalmente, al trabajo de Alfred Barr, pero también de la visión de otras figuras destacadas del museo como A. Conger Goodyear o el propio James Johnson Sweeney.

Cuando Pierre Daix y Joan Rossetet escriben su prólogo al catálogo razonado de la obra cubista de Picasso, agradecen, entre otros nombres, a Alfred Barr y a James Johnson Sweeney «[...] que hayan luchado por hacer el trabajo del artista legible».³⁰¹ Ambos nombres son, indudablemente, referencia indispensable para la difusión y, como especifican Daix y Rossetet, *comprensión* de la obra del artista español. En las exposiciones celebradas en The Renaissance Society de Chicago, Sweeney presenta la obra de Picasso como motor principal de las nuevas «redirecciones» en la pintura del siglo XX, reservando en ambas un lugar destacado para su obra. Paralelamente, en un temprano artículo en *Cahiers d'art* había dicho, en consonancia con una idea cada vez más extendida entre quienes forjaron el canon internacional del arte moderno desde Estados Unidos, que el pintor era «el que había mostrado el camino».³⁰²

³⁰¹ «[...] strove to make the artist's work intelligible». Pierre Daix y Joan Rossetet: *Picasso The Cubist Years, A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works*, Nueva York Graphic Society, Boston, 1979, p. 7. Curiosamente, uno de los coautores de este catálogo razonado de Picasso, Pierre Daix, titula el prefacio de su obra, *Historia cultural del arte moderno*: «El cambio de rumbo del siglo XX». El libro vierte opiniones muy similares a las que Sweeney expresa en *Plastic Redirections* como demuestra el hecho de que se centre, según su autor: en «las problemáticas de ruptura con el arte anterior [que tienen lugar] alrededor de 1900 por la conjunción entre la llegada de una generación que recibe de sus antecesores, Cézanne, Degas, Gauguin, van Gogh, Rodin, caminos inéditos y abiertos a la pintura y a la escultura, y el choque cultural debido a la expansión colonial». Pierre Daix: *Historia cultural del arte moderno. El siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2002, p. 7.

³⁰² J. J. Sweeney, «Picasso Has Already...», 1932, s/p.

III

NUEVA YORK, 1930-1960:

***SWEENEY Y LA
INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA
VANGUARDIA***

«¡Que el cielo envíe a Nueva York un museo de arte moderno para que la gente pueda ver
lo que sucede en el mundo!»
Forbes Watson, 1926.³⁰³

«...Un centro donde los artistas serán bienvenidos
y donde podrán sentir que están cooperando en el establecimiento de un centro de
investigación de nuevas ideas.
El proyecto solo cumplirá su propósito si logra servir al futuro
en lugar de registrar el pasado»
Peggy Guggenheim.³⁰⁴

III

PRIMERA PARTE: NUEVA YORK: 1930-1947

SWEENEY Y EL MUSEUM OF MODERN ART (1930-1947)

Comenzaremos este tercer capítulo proponiendo un análisis del trabajo realizado por James Johnson Sweeney en el MoMA. Hay que recordar que, desde su fundación en 1929, esta institución goza de un particular estatus dentro de la historia de la museografía. Pese a la polémica que ha acompañado algunos episodios de su historia, el papel que el MoMA lleva a cabo estableciendo el perímetro en el que se desarrolla el arte del siglo XX es tal, que su nombre se convierte a los pocos años de su inauguración en sinónimo de arte contemporáneo. Paralelamente, el modelo institucional creado por el MoMA se impone como paradigma de museo de arte moderno no ya en Estados Unidos sino en todo Occidente.³⁰⁵ Por ello, la vinculación de Sweeney con esta institución en sus primeros años de funcionamiento, cuando se fijan los criterios de su estructura, colección y exposiciones, adquiere una notable relevancia.

Tras una breve reflexión sobre la fundación del museo en 1929, pasaremos a contemplar su evolución hasta la consolidación a partir de 1939 de un modelo historiográfico hegemónico. Posteriormente analizaremos la trascendencia de las exposiciones

³⁰³ «Heaven, send New York a museum of modern art, so that folks may see what is going on in the world!». Forbes Watson, en M. FitzGerald, *Picasso and American Art*, 2006, p. 49.

³⁰⁴ «[...] a center where artists will be welcome and where they can feel they are cooperating in establishing a research center for new ideas. The undertaking will serve its purpose only if it succeeds in serving the future instead of recording the past». Nota de prensa de AoTC, c. 20 de octubre de 1942. AAA, microfilm N-429: 159-60.

³⁰⁵ Para profundizar en la institución del museo desde una óptica actual remito a C. Duncan y A. Wallach: «The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis» en Donald Preziosi y Claire Farago (ed.): *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Ashgate, Burlington, 2004, p. 485.

comisariadas por Sweeney en los años cuarenta y concluiremos con su dimisión en 1947. En este marco cronológico analizaremos los objetivos y las prioridades fijados tanto por la dirección como por el patronato del museo para los primeros años del museo; las dificultades surgidas a raíz de las desavenencias entre ambas entidades y de qué manera evoluciona la institución dedicada al estudio, difusión, conservación y coleccionismo del arte moderno. En este recorrido, nos centraremos en señalar el papel desempeñado por James Johnson Sweeney quien, junto a Alfred Barr y James Thrall Soby, contribuye a esbozar el discurso narrativo que ha resultado imperante acerca del origen y evolución de los estilos artísticos de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, expondremos también aquellas cuestiones en las que Sweeney se destaca como una contrafigura de Barr, pues si bien ambos comparten gran parte de sus tesis, sus discrepancias resultan igualmente reveladoras.

1. Preámbulo: los orígenes del MoMA y los primeros años

Durante la década de los veinte son muchas las propuestas que reivindican un centro de arte moderno en Nueva York que pueda competir con los museos europeos. Sin embargo, esta idea cobra más fuerza tras la muerte de John Quinn (1870-1924), uno de los pioneros del coleccionismo de arte moderno en Estados Unidos, que llega a poseer, entre otras obras maestras, veintisiete obras de Picasso, la primera adquirida en la temprana fecha de 1915. En el momento de su temprana muerte, John Quinn se había convertido, según la crítica de arte Aline B. Saarinen,³⁰⁶ en el patrón de las artes y las letras más importante del siglo XX, por su importante papel en la defensa y patrocinio del posimpresionismo en las artes visuales y del Modernismo literario.³⁰⁷

³⁰⁶ Aline B. Sarineen, *Proud Possesors*, 1958, pp. 206-38.

³⁰⁷ Abogado de profesión, su intervención para derrocar la ley Payne-Aldrich en 1909 es crucial en el desarrollo del coleccionismo en EE.UU., pues los fuertes impuestos disuadían a potenciales coleccionistas de adquirir obras extranjeras. Amigo de escritores y poetas, defiende a T. S. Eliot de los ataques vertidos sobre su libro, *The Waste Land* (1922), y representa como abogado a la revista especializada *Little Review* cuando es procesada por obscenidad por publicar de forma seriada el *Ulyses* de James Joyce entre 1918 y 1921. Para más información sobre el coleccionista y mecenas remito a la siguiente bibliografía: Judith Zilczer: *The Noble Buyer, John Quinn, Patron of the Avant-Garde*, Hirshhorn Museum, Washington, D. C., 1978 y de la misma autora: «John Quinn and Modern Art Collectors in America, 1913-1924», *The American Art Journal*, V. 14, N. 1, Kennedy Galleries, Inc., invierno 1982; Benjamin Lawrence Reid: *The Man from New York: John Quinn and His Friends*, New York Oxford University Press, Nueva York, 1969; Forbes Watson: *John Quinn, 1870-1925: Collection of Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture*, Pidgeon Hill Press, Huntington, Nueva York, 1926; El propio John Quinn escribió: «An American Opinion», *The Irish Home-rule Convention*, The Macmillan Company, Londres, 1917.

En esos años, el pintor Arthur B. Davis (1863-1928), que en 1913 había colaborado con el coleccionista en la exposición de arte moderno conocida como Armory Show, sugiere la posibilidad de crear un museo dedicado al arte moderno con la colección Quinn como núcleo principal. El ambiente, sin embargo, no es el propicio y el proyecto no sale adelante (fig. 55).³⁰⁸ La revista *Arts* publica una carta del crítico de arte Forbes Watson (1879-1960),³⁰⁹ reprochando que ningún museo del país haya adquirido esta magnífica colección y sugiriendo la creación de un museo de arte moderno en Nueva York que siga el ejemplo del Musée du Luxembourg en París.³¹⁰

Las fundadoras del museo

Las críticas de Forbes Watson no son en vano: tres coleccionistas de la alta sociedad que simpatizan con el arte moderno se proponen crear un museo de arte moderno para la ciudad de Nueva York. Se trata de Elizabeth «Lillie» P. Bliss (1864-1931), Mary Quinn Sullivan (1867-1939) y Abigail Aldrich Rockefeller (1874-1948). Bliss, la primera de las legendarias fundadoras del MoMA, es hija de un rico industrial que fue ministro de interior durante la presidencia de McKinley. Se inicia en el coleccionismo del arte moderno en 1913 gracias al Armory Show, en el que descubre a los posimpresionistas franceses. Sin embargo, Bliss mantiene sus adquisiciones ocultas por miedo a la ira de su madre, lo que indica la escasa

³⁰⁸ Según señala Michael FitzGerald, Paul Rosenberg, el marchante de Picasso, compra el lote de cincuenta y dos cuadros con la firma del pintor español y regresa con ellos a París. Michael FitzGerald: *La época de Picasso. Donaciones a los museos americanos*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2004, p. 40. En vida Quinn había donado, entre otras obras, *Le cirque* (1891) de Seurat, quizás la pieza más importante de su colección, al Musée du Louvre (actualmente en el Musée d'Orsay), porque temía que no sería bien recibida por el Metropolitan.

³⁰⁹ Que Forbes Watson era una persona importante en el mundo del arte queda reflejado en que en el test de cincuenta preguntas que Alfred Barr diseñó para comprobar los conocimientos de sus alumnos en cuestiones del arte moderno, su nombre era una de las preguntas. La descripción que Barr proponía como acertada era: Forbes Watson: «Art critic of the New York World and editor of the Arts in which he maintains a standard of criticism and scholarship which is both conscious of the past and sensitive to the present» («crítico de arte del *New York World* y editor de *Arts* en la que mantiene el rigor crítico y académico y donde es consciente del pasado a la vez que sensible al presente). Más información sobre Forbes Watson en Lenore Clark: *Forbes Watson: Independent Revolutionary*, The Kent University Press, Kent, 2001.

³¹⁰ Este, dedicado al arte contemporáneo, vendía por entonces al Louvre, del que depende, aquellas obras que «dejan de ser modernas», aunque debemos señalar que más que una cuestión estética es una cuestión histórica, puesto que las obras custodiadas en el Palacio de Luxemburgo no son necesariamente novedosas o avanzadas, sino contemporáneas. Watson apunta que un acuerdo similar podría establecerse en Nueva York. Aunque esta idea no se materializa en este preciso momento, la idea de Forbes Watson evocando el modelo del museo de Luxemburgo es reivindicada posteriormente por el coleccionista y editor de *Vanity Fair*, Frank Crowninshield (1872-1947), uno de los primeros patronos del MoMA.

aceptación social con la que cuenta el arte moderno en esas fechas. Mary Quinn es la más experimentada en el mundo de las artes visuales, pues había sido profesora de arte antes de que su matrimonio con el prestigioso abogado Cornelius Sullivan le impidiera continuar su carrera. La tercera promotora, Abigail Aldrich, comienza su colección antes de convertirse en esposa del magnate John D. Rockefeller Jr., que no comparte su pasión por el arte contemporáneo. La elevada posición económica, política y social del núcleo fundacional del museo matiza la naturaleza de este proyecto. Como ya ha analizado el historiador del arte Jesús Pedro Lorente en su análisis sobre los museos contemporáneos, el linaje de estas tres figuras va a ser determinante en la política del museo. Lorente ha destacado que el hecho de que los miembros del patronato pertenezcan al ámbito de la política y/o los negocios demuestra el carácter de «empresa» de la institución frente a otras iniciativas dedicadas al arte contemporáneo. De muy distinta naturaleza por ejemplo, es el caso del Whitney Museum of American Art, fundado en 1931 por la escultora, coleccionista y mecenas Gertrude Vanderbilt Whitney (1875-1942).³¹¹ Whitney también proviene de una familia adinerada, al igual que Alfred Gallatin, director de la Living Art Gallery; sin embargo, la formación de ambos en el campo de las Bellas Artes los sitúa más cerca de los artistas. De hecho, el propio Alfred Barr invita a Gallatin a participar en el patronato del MoMA dado su compromiso con el arte moderno. Sin embargo, el director de The Museum of Living Art rechaza la oferta por no compartir criterio con el resto del patronato, a quienes consideraba «un atajo de idiotas que lo terminarían estropeando todo».³¹² Como ha apuntado Lorente, en el MoMA la relación entre el patronato y los artistas es muy distinta.³¹³

³¹¹ Gertrude Vanderbilt Whitney abre una galería de exposiciones en el Colony Club, un club social para la élite neoyorquina en 1918 (conocido como el «Whitney Studio Club»), y, en cierta medida, un precedente al MoMA, puesto que tenía como objetivo promocionar artistas estadounidenses emergentes. En 1929 ofrece casi setecientas obras de arte estadounidense al Metropolitan Museum, pero este las rechaza. Esto inspira su propio proyecto dedicado a la obra de artistas nacionales. Su ayudante, Juliana Force (1876-1948), fue la primera directora del Whitney Museum of American Art.

³¹² «A bunch of idiots and they'd ruin the whole thing». Según el testimonio de George L. K. Morris, amigo de Gallatin. Entrevista de Dorian Hyshka Stross el 8 de junio de 1968. Recogido en Gail Stavitsky: «The A. E. Gallatin Collection: An Early Adventure In Modern Art», *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 89, N. 379/380, invierno-primavera 1994, pp. 1-17. Finalmente, no solo no forma parte del museo, si no que traslada su colección al Philadelphia Museum of Art, donde permanece en la actualidad.

³¹³ Jesús Pedro Lorente Lorente: *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Ediciones Trea, Gijón, 2008, p. 172

El papel de la Harvard University en la configuración del MoMA

Nueve meses antes de que la iniciativa de Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan y Abigail Aldrich se materializara en Nueva York, un brillante alumno de Harvard llamado Lincoln Kirstein (1907-1996) pone en marcha la Harvard Society for Contemporary Art. Kirstein, tiene una fuerte personalidad y está exquisitamente instruido, se interesa desde su juventud por el arte contemporáneo en sus distintas manifestaciones: poesía, danza, teatro, crítica de arte y de cine, coleccionismo, etc. y se había iniciado en el coleccionismo con obras de Picasso y Klee durante su periodo universitario.³¹⁴ Como explica su compañero en Harvard, Edward Warburg (1908-1992), Kirstein estaba «muy por delante de nosotros (y de la mayoría del profesorado) en su conocimiento de las artes y la literatura».³¹⁵

Según John Coolidge (1913-1995), historiador de arquitectura, director del Fogg Museum durante veinte años y también de la Harvard Society, este proyecto pretende «recoger la antorcha encendida en el Armory Show», siendo además, el antecedente más directo del MoMA.³¹⁶ Aunque de muy diversa índole, y sobre todo de capacidad económica, ambas instituciones realizan exposiciones asombrosamente similares en los primeros años de sus respectivas andaduras, hasta el punto de que Sybil Gordon Kantor ha declarado que «la Harvard Society estaba siempre un paso por delante del MoMA».³¹⁷ Más allá de los programas

³¹⁴ Para más información sobre la figura de Lincoln Kirstein, también fundador del American Ballet, remito a la biografía de Martin Duberman: *The Worlds of Lincoln Kirstein*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 2007.

³¹⁵ «He was miles ahead of all of us (as well as most of the faculty) in his knowledge of the arts, as well as literature». En una carta de Edward Warburg a Sybil Gordon Kantor, fragmento publicado en S. G. Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual...*, 2002, p. 198. Kirstein edita la revista literaria *Hound and Hare* durante sus años de estudiante de grado y en 1927, tres años antes de la obtención de su máster, dirige una segunda revista junto a otro estudiante de Harvard, Varian Fry (1907-1967) llamada *Hound and Horn*.

³¹⁶ Ver John Coolidge: «Harvard's Teaching of Architecture and Fines Arts, 1928-1985», en Margaret H. Floyd: *Architectural Education and Boston*, Boston Architectural Center, Boston, 1989, pp. 60-61.

³¹⁷ «The Harvard Society was always one step ahead of the Museum of Modern Art». S. G. Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual*, 2002, p. 207. El proyecto encabezado por Kirstein exhibe obras de la Escuela de París y de la Bauhaus (en un momento en el que la escuela alemana aún está activa), entrelazadas con otras dedicadas a Alexander Calder y a Maurice Pendergast (1858-1924), presentado en el catálogo por el crítico de arte Walter Pach como el «primer artista estadounidense en apreciar a Cézanne y continuar sus logros». Esta observación es significativa pues presentaba a este artista nacido en Canadá pero activo en Nueva York y miembro del grupo The Eight como continuador del artista que, de manera unánime por parte de la crítica, encarna el nacimiento del arte moderno. Walter Pach: *Queer Thing Painting. Forty Years in the World of Art*, Harper and Bros., Nueva York, 2013, p. 224. Además la Harvard Society expone, a través de varias exposiciones colectivas, a Pablo Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Max Beckmann (1884-

expositivos de la sociedad, la influencia del «núcleo de Harvard» en el museo neoyorquino es tan significativa que Monroe Wheeler (1899-1988), una de las futuras figuras clave en el museo como director del departamento de publicaciones, declara que el MoMA *comienza* en Harvard.³¹⁸

En el Fogg Art Museum, fundado en 1891 y asociado a la universidad, Paul Sachs y Edward Waldo Forbes encabezan la vanguardia si no estética al menos metodológica en cuanto a museología. Sachs y Forbes trabajan juntos para estudiar las nuevas necesidades de la aún joven disciplina de la Historia del Arte y crean un curso denominado *Museum Work and Museum Problems*, enfocado específicamente al trabajo en el museo. Este curso no sólo termina siendo fundamental para Alfred H. Barr, doctorando de Sachs en Harvard y futuro primer director del MoMA, sino para toda una generación de profesionales, entre los que se incluye a James Plaut (1912-1996), futuro director del Institute of Contemporary Art en Boston, Francis Henry Taylor (1903-1957), director primero del Worcester Art Museum y más tarde del Metropolitan Museum de Nueva York, o Everest «Chick» Austin, director del Wadsworth Atheneum de Hartford.³¹⁹

Sachs y Forbes exponen sus ideas acerca de lo que debería ser un departamento dedicado a la formación de historiadores del arte y profesionales del museo en un texto titulado *The Fine Arts in a Laboratory*. Este concepto de museo como *laboratorio* es especialmente relevante para Alfred H. Barr, que en 1939 describe el museo que dirige como «un laboratorio al que están invitados los

1950), Paul Klee, Walker Evans (1903-1975), Isamu Noguchi (1904-1988), Georges Rouault, Amedeo Modigliani, Man Ray, Chaïm Soutine, Fernand Léger y un largo etcétera, artistas que pronto reivindicados también por el museo dirigido por Barr.

³¹⁸ «Make no mistake, the Museum of Modern Art began in Harvard», Monroe Wheeler, uno de los primeros miembros directivos del museo en Russell Lynes: *Good Old Modern. An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*, Nueva York Atheneum, 1973, p. 26. Para más información en la influencia del curso de Sachs remito a Sally Anne Duncan: «Paul Sachs and the Institutionalization of Museum Culture between the World Wars», Tufts University, 2001, UMI Dissertation Services, Ann Arbor, 2007. Alfred Barr, Jere Abbott, Paul Sachs, Philip Johnson, Edward Warburg, John Walker III y Lincoln Kirstein, han pasado por sus aulas.

³¹⁹ Sachs había declarado: «¿Por qué no utilizar nuestras excelentes instalaciones para continuar formando hombres y mujeres ya graduados para que jueguen su papel como comisarios y directores de los museos repartidos por el país?». («Why not use our unique facilities to train qualified men and women in the graduate school not only to be teachers, but also to play their part as curators and directors of Museums throughout the country?»). Paul Joseph Sachs: «Tales of an Epoch», manuscrito inédito completado en Cambridge 1958, Fogg Art Museum Archives, p. 70. Cita recogida por Caroline A. (ed): *Modern Art at Harvard*, Harvard University Art Museums, Cambridge, 1985, p. 33.

espectadores».³²⁰ De forma muy similar, pero enfocado en el estudio de las artes visuales, el laboratorio de Sachs y Forbes en el Fogg Art Museum funcionaba como espacio complementario a las aulas donde los estudiantes de Historia del Arte podían estudiar las piezas directamente.³²¹ Este método de enseñanza e investigación se había implantado en Harvard University desde al menos 1924 e implementado en los cursos de Barr en la Wellesley College, como ya ha sido expuesto en el capítulo anterior.

Para hacerse cargo de la presidencia del museo, Lillie Bliss, Mary Quinn Sullivan y Abby Rockefeller eligen a A. Conger Goodyear,³²² que había sido miembro del patronato de la Harvard Society for Contemporary Art mientras dirigía la Albright Gallery of Art de Búfalo, en el estado de Nueva York. Junto a las fundadoras, Goodyear implica a Paul Sachs en el proyecto, quien acepta formar parte del patronato del museo bajo la condición de que pueda nombrar a su director. Sachs tiene en mente a Alfred H. Barr, Jr., familiarizado con la metodología de Harvard y a quien él mismo ha concedido una beca de ampliación de estudios en Europa en 1924. Barr era además, «consejero académico» de las exposiciones en la Harvard Society y, como hemos visto, profesor en el Wellesley College.³²³ En una visita a

³²⁰ Alfred H. Barr, Jr.: «The Museum of Modern Art is a laboratory: in its experiments the public is invited to participate», *Art in Our Time: An Exhibition to Celebrate the Tenth Anniversary of the Museum of Modern Art and the Opening of its New Building, Held at the Time of the New York World's Fair*, Ayer Publishing, Nueva York, 1939, p. 15. Como explicaremos a lo largo de este capítulo, la idea de crear un espacio de carácter experimental donde puedan llevarse a cabo ciertos «ensayos» estéticos no es exclusivo de Barr, sino que está muy presente en la época. Tal vez deba su idea original al Laboratory School de la Universidad de Chicago, escuela fundada en 1894 por el filósofo y pedagogo John Dewey, pionera en la educación progresista. Dewey concibe este proyecto como un laboratorio en el que los maestros están dedicados a la investigación, experimentación e innovación en el campo de la enseñanza.

³²¹ Para más información remito a Francesca G. A. Brewer: *Laboratory for Art: Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation in America, 1900-1950*, Yale University Press, Cambridge, 2010.

³²² Goodyear, con una importante carrera militar y una exitosa trayectoria en el mundo de los negocios había ido coleccionando obras de finales del siglo XIX y principios del XX desde su primer contacto con el arte moderno en el Armory Show y poseía un especial interés en la escultura. El primer presidente del museo cuenta con obras de Cézanne, van Gogh, Gauguin, Seurat, Degas, Renoir, Honoré Daumier (1808-1879), Auguste Rodin y Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) en su colección, ha colaborado con Katherine Dreier y Marcel Duchamp en la *International Exhibition of Modern Art* de 1927. Aunque Lincoln Kirstein desmintió que Abby Rockefeller visitara la Sociedad, su nombre aparece registrado en una visita al Fogg Museum en 1929-30. Ver S. G. Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual*, 2002, pp. 197-210.

³²³ Para más información sobre la Harvard Society of Contemporary y los primeros años del MoMA remito a la entrevista que Edward M. M. Warburg concedió a Sharon Zane en febrero de 1991. Ver The MoMA Oral History Program https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript_warburg.pdf 12/I/16.

Harvard en abril de 1930, Barr y Goodyear invitan a otros alumnos de la universidad a formar parte de un comité asesor al que denominan *junior*, con el que buscan el contraste generacional de los miembros del patronato: se trata de Lincoln Kirstein, Edward Warburg y John Walker III, los tres miembros fundadores de la Harvard Society for Contemporary Art, quienes pronto se convierten en «[...] fuertes y significativas voces dentro del comité».³²⁴

Los primeros diez años: el museo experimental

El MoMA se inaugura en octubre de 1929, diez días antes de que el *Crack* de Nueva York sumiera Estados Unidos en la peor de las crisis económicas de su historia. En este apartado analizaremos cómo durante estos primeros años el nuevo museo centra sus esfuerzos en la búsqueda de un canon artístico común a la vanguardia y en el acotamiento temporal de ésta. Al mismo tiempo, el museo debe definirse a sí mismo a través de la determinación de su política adquisitiva y la elaboración de sus programas expositivos.

En estos primeros meses y con el fin de recaudar fondos para el museo, Alfred Barr expone en un documento publicado en la popular revista *Vogue* los principales objetivos del museo. En él podíamos leer:

Poseerá un inestimable valor educativo tanto para pintores en busca de ánimo e inspiración como para estudiantes de cultura contemporánea e Historia del Arte, críticos en busca de cánones comparativos y público aficionado a contemplar cuadros en general. Sin embargo, un motivo fundamental para la urgente creación del museo lo constituye el desmesurado interés desarrollado en los últimos veinte años por el arte moderno.³²⁵

³²⁴ «The four Harvard men were strong and significant voices». Nicholas Weber Fox: *Patron Saints: Five Rebels Who Opened America to a New Art, 1928-1943*, Yale University Press, New Haven, 1995, p. 108. Pese a estos intereses comunes, Barr nunca llega a conectar con Edward Warburg o Lincoln Kirstein de la misma manera que sintoniza con James Thrall Soby o James Johnson Sweeney, quizás porque estos últimos desarrollan un trabajo de carácter más académico que los primeros. Además, Barr considera la propuesta de Harvard calculada y previsible, tal y como denota su referencia al *giuoco piano* (la jugada inicial más frecuente en el juego del ajedrez).

³²⁵ Alfred H. Barr, Jr.: «Un nuevo museo» texto procedente de varios artículos escritos entre 1929 y 1930. Recogido en *La definición del arte moderno*, 1986, p. 79.

Estas palabras de Barr, con su referencia al canon, demuestran que el MoMA nace con el firme propósito de definir y legitimar el arte moderno con un criterio estético específico. Con esta finalidad presente, no es de extrañar que se decida inaugurar el museo con una exposición dedicada a aquellos artistas del siglo XIX cuya obra ha sido determinante para la Escuela de París, la única opción de la vanguardia que hasta entonces cuenta con cierto reconocimiento en Estados Unidos. La exposición *Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh* se presenta del 7 de noviembre al 7 de diciembre en la planta duodécima del edificio Heckscher de la Quinta Avenida, primer emplazamiento del museo (figs. 56 y 57).³²⁶ Recordemos de nuevo que estos cuatro artistas seleccionados son, a su vez, los *tastebreakers* propuestos por Sweeney en *Plastic Redirections* como aquellos cuya obra inaugura el periodo del arte moderno.

A esta primera exposición inaugural le sigue otra dedicada a diecinueve artistas estadounidenses contemporáneos: *Paintings by 19 Living Americans*, que muestra a algunos artistas locales del momento.³²⁷ Para esta segunda exposición del museo Barr busca el eclecticismo de la modernidad con artistas pertenecientes al círculo de Stieglitz y de la Ash Can School, una escuela considerada innovadora por reflejar la cotidianidad de las clases populares y por su actitud respecto al mercado del arte. Sin embargo, los sectores más conservadores del propio patronato del museo critican la selección de obras. Quizá como pretexto, la sección más moderada alude a que la variedad de propuestas artísticas no contribuye a esclarecer las dudas que el público tiene acerca del arte moderno.

³²⁶ La exposición está compuesta enteramente por préstamos, ya que el museo carece de colección propia en el momento de su fundación. No obstante, en 1941, ya sea por donación o por legado, el museo consigue integrar en su colección ocho emblemáticas piezas mostradas en esta exposición, entre ellas: *Naturaleza muerta con manzanas* de Cézanne (1895-98), *Retrato de Meyer de Haan* de Gauguin (1889) y *Hospital de Saint-Rémy* (1889) de Vincent van Gogh. Las primeras donaciones al museo serían de Paul Sachs, director del Fogg Museum de Harvard, con ocho grabados y un dibujo de artistas alemanes, y de Stephen Clark con la emblemática *House by the Railroad* (1925) obra de Edward Hopper. El museo no cuenta con la capacidad económica para adquirir obras por sí mismo (sin tener que recurrir a la venta de obra donada) hasta el año 1949.

³²⁷ Charles Burchfield (1893-1967), Charles Demuth (1883-1935), Preston Dickinson (1889-1930), Lyonel Feininger (1871-1956), Pop Hart (1868-1933), Edward Hopper (1882-1967), Bernard Karfiol (1886-1952), Rockwell Kent (1882-1971), Walt Kuhn (1887-1949), Yasuo Kuniyoshi (1893-1953), Ernest Lawson (1873-1939), John Marin (1870-1953), Georgia O'Keeffe, Jules Pascin (1885-1930), John Sloan (1871-1951), Eugene Speicher (1883-1962), Maurice Sterne (1878-1957) y Max Weber (1881-1961).

A la problemática exposición de artistas locales le sigue *Painting in Paris* (del 19 de enero al 2 de marzo de 1930), una exhibición que reúne obras de Pierre Bonnard (1867-1947), George Braque (1882-1963), Marc Chagall (1887-1985), Giorgio de Chirico (1888-1978), Robert Delaunay, André Derain (1880-1954), Moïse Kisling, Fernand Léger, Henri Matisse, George Rouault, Chaïm Soutine, Joan Miró y Pablo Picasso. De nuevo, el museo parece inspirarse en el programa de la Harvard Society for Contemporary Art, cuya segunda exposición también estuvo dedicada a varios artistas vinculados a la Escuela de París tras una muestra de arte estadounidense contemporáneo. Según el catálogo de la exposición, además de la participación de influyentes mecenas como Albert E. Gallatin, Solomon R. Guggenheim o Lillie Bliss, esta exposición cuenta con la colaboración de un joven coleccionista y crítico que tiene entre otras obras, algunas de Léger: James Johnson Sweeney.

Tras sentar las bases del arte moderno con varias exposiciones, algunas de las cuales comentaremos más tarde, debemos establecer 1939 como una fecha determinante para el MoMA. Por una parte, el museo celebra su décimo aniversario, coincidente con la Exposición internacional, celebrada ese año en Nueva York y estrena un nuevo edificio.³²⁸ Por otra, el inicio de la Segunda Guerra Mundial en Europa provoca recortes económicos y demanda programas de corte propagandístico. Esto desencadena una serie de cambios en el personal del patronato debido a las condiciones políticas, que junto a la complejidad administrativa y al prestigio público que el museo ha alcanzado, acaban propiciando el cese de Alfred Barr de su puesto de dirección, hecho del que nos

³²⁸ A pesar de la institución hegemónica en la que pronto se convertiría, los inicios del MoMA son modestos y en principio no posee edificio ni colección propia. El espacio alquilado en el edificio Heckscher –primer emplazamiento del museo– fuerza a cerrar las puertas al público durante cada cambio de exposición, dadas sus reducidas dimensiones. No es hasta 1939, con la mudanza al edificio de la calle 53 Este, que el museo puede exhibir dos exposiciones simultáneamente. Los arquitectos Edward Durell Stone (1902-1978) y Philip Goodwin (1885-1958), este último miembro del patronato del museo, diseñan esta nueva edificación. Como Sweeney, que tiene una especial predilección por la arquitectura de Mies van der Rohe, Alfred Barr hubiera preferido encargar la obra al arquitecto alemán, con el que incluso llega a contactar para discutir la posibilidad del proyecto. Sin embargo, el momento histórico no es propicio, dado el papel que el ejército alemán está jugando en la guerra y el patronato del museo insiste en la necesidad de contratar a arquitectos estadounidenses, aunque eso signifique que su estilo no represente las innovadoras propuestas albergadas en su interior. Con el nuevo edificio el museo inicia también una nueva etapa. A partir de este traslado, el museo dirigido por Barr comienza a depender en menor medida de las colecciones de los miembros del patronato y amplía su ámbito de préstamos.

ocuparemos más adelante.³²⁹ Respecto al proceso de canonización del arte moderno dos grandes exposiciones, una colectiva y una individual, cierran la década con cierto carácter culminante: *Art of Our Time* (1939), dedicada al arte contemporáneo, y seguidamente, una retrospectiva del pintor que según Hal Foster se alza como «el héroe de la historia del arte moderno del MoMA», el español Pablo Picasso, de la que pronto hablaremos³³⁰

En resumen, la primera década del museo se caracteriza por una continua reevaluación del proyecto y una constante búsqueda de identidad como reflejo de una sociedad que se está definiendo a sí misma política y culturalmente. Así, el problema de la aparente heterogeneidad del arte moderno no es el único que la dirección del museo debe afrontar durante esta primera etapa. Otra dificultad surge cuando se pretende aunar las labores inherentes a una pinacoteca (conservación, historiografía, investigación) con la idea de modernidad, lo que por entonces se percibe como una ineludible contradicción. Tanto es así que la escritora Gertrude Stein le hace saber a Alfred Barr que el suyo «podía ser un museo o podía ser moderno, pero no las dos cosas a la vez».³³¹

La incorporación de Sweeney al MoMA

En la primavera de 1930 el escritor y coleccionista Frank Crowninshield (1871-1947) decide crear un comité asesor de miembros jóvenes que actúen como contrapunto generacional al patronato del museo, con la idea de que pasaran a formar parte de este en el futuro. Como explica el presidente del museo, A. Conger Goodyear en una carta dirigida a Sweeney, el principal propósito del comité asesor: «será hacer sugerencias de compras o exposiciones a la dirección del museo».³³²

³²⁹ Para más información sobre los cambios producidos en esta segunda década del museo remito al trabajo de John Elderfield: *Museum of Modern Art at Mid Century. At Home and Abroad*, MoMA, Harry N. Abrams Inc., Nueva York, 1994, p. 6.

³³⁰ H. Foster, «The Hero of the MOMA Story of Modern Art», en *Recordings, Art, Spectacle*, 1985, p. 182.

³³¹ «You can be a museum or you can be modern, but you can't be both». Gertrude Stein citada por John B. Hightower en «Foreword», *Four Americans in Paris. The Collections of Gertrude Stein and Her Family*, MoMA, Nueva York, 1970, p. 8. Esta afirmación no impide a Stein colaborar con el museo, donde da una conferencia sobre arte moderno en 1934.

³³² «It will be within the province of the advisory committee to make suggestions as to exhibitions, purchases and other features of the Museum management». Carta fechada el 24 de abril de 1930, MoMA Archives, JJS Papers, Caja 2, Carpeta 11.

Como ya hemos mencionado, el resto de integrantes del comité: Lincoln Kirstein, Philip Johnson y Eduard Warburg, procedían de Harvard University. Sweeney, por el contrario, no sólo ha estudiado fuera del país, sino que incluso continúa pasando largos periodos en París en el momento de ser nombrado miembro de este comité. No se han encontrado fuentes documentales que relacionen a Sweeney con Harvard y tampoco con ningún otro miembro del comité o con algún integrante del patronato en una fecha anterior a 1930. Podemos únicamente especular que Frank Crowninshield, secretario del museo, conociera a Sweeney a través de los círculos literarios en los que se relaciona como editor de la revista *Vanity Fair* (desde 1914 a 1935). Crowninshield ha publicado a la mayoría de escritores que eclosionan en los años veinte, muchos de los cuales residen en París, como Dorothy Parker (1893-1967), Gertrude Stein (1874-1946), Aldous Huxley (1894-1963), F. Scott Fitzgerald, Djuna Barnes (1892-1982) y T. S. Eliot. Sabemos de la relación de Sweeney con estos dos últimos autores y pensamos que una posibilidad para futuras investigaciones es que entrase en contacto con Crowninshield a través de ellos. Aunque bien pudo ser que su colección de arte moderno resultara atractiva al patronato del museo, tan necesitado de colaboradores. Valorando el papel de Sweeney en el museo en torno a 1935, el escritor Russell Lynes explica en *Good Old Modern*, su emblemático estudio de los inicios del museo, que Sweeney es en ese momento «un poeta y joven aspirante a crítico de arte de Chicago, autor de un pequeño libro de pomposo nombre».³³³

Al parecer este «joven comité» (*Junior Advisory Committee*) no alcanza demasiada relevancia en su momento, aunque algunos de sus miembros permanecen en el museo durante décadas, llegando a ser figuras fundacionales del proyecto, como es el caso del futuro arquitecto Philip Johnson (1906-2005). Su papel consiste en tomar decisiones más arriesgadas de lo que los miembros de patronato pueden permitirse dado su estatus social. Al menos así lo expresa su presidente, un joven Nelson Rockefeller, que en 1931 proclama: «No queremos poner en entredicho la reputación de los miembros del patronato, pero creemos

³³³ «[...] a poet and fledgling art critic and scholar from Chicago, author of a small book published in 1934 rather portentously entitled *Plastic Redirections in Twentieth Century Painting*», R. Lynes, *Good Old Modern*, 1973, p. 75.

que tenemos que tomar decisiones arriesgadas. ¿Se nos permitirá hacer cosas que el patronato no quisiera hacer debido a su posición [...]?».³³⁴ En la práctica, parece que la verdadera función del comité se limita a ofrecer un equilibrio generacional al patronato, al mismo tiempo que el museo se asegura así, el acceso a colecciones particulares (el recurso verdaderamente crucial en los primeros años del museo).

En 1935, el «comité asesor» se convierte en «comité ejecutivo» y recibe la incorporación de nuevos miembros: la esposa de James B. Murphy, la esposa de Percy Morgan, y Elizabeth Bliss Parkinson, sobrina de Lillie Bliss e hijastra de Conger Goodyear. De nuevo Nelson Rockefeller preside el comité, en cuyas reuniones, que duraban todo un día, se critica «al patronato por destacar a los europeos, especialmente porque estábamos sufriendo una depresión y los artistas estadounidenses necesitaban ayuda», tal y como las describe Elizabeth Bliss Parkinson.³³⁵

Por tanto, entendemos que, por las razones que fuere, influyentes miembros del patronato del MoMA deciden promocionar el arte europeo moderno por delante de las tradiciones locales ya desde sus inicios y que esto causa frustración entre los miembros de la generación posterior y aquellos que quieren promocionar artistas locales. Tal es el caso de Lillie Bliss, que no solo forma parte del patronato sino que es fundadora del museo y posee una visión mucho más conciliadora de la vanguardia. Su colección incluye artistas estadounidenses como Arthur B. Davies, Childe Hassam y Mary Cassatt (184-1926). Sin embargo, y pese a la enorme trascendencia de la donación de la Colección Bliss al museo, existen otras voces cuyas opiniones son más valoradas dentro del patronato como Stephen Clark, A. Conger Goodyear o incluso Frank Crowninshield.

³³⁴ «We do not want to risk the reputation of the trustees, but we feel that we would have to take some chances. Will we be permitted to do some things, which the trustees would not be willing to do in their position [...]?» Extracto del informe de Nelson Rockefeller como presidente del comité. Recogido por R. Lynes, *Good Old Modern*, 1973, p. 75.

³³⁵ «We used to meet all day. Screaming at each other, sitting on the floor and wanting to be heard. We had our bad moments. We criticized the trustees for emphasizing Europeans, particularly as we were having a depression and American artists needed help». R. Lynes, *Good Old Modern*, 1973, p. 76.

2. Primeras exposiciones de Sweeney en el MoMA

2. 1. *African Negro Art*

En 1934 Barr encarga a Sweeney la dirección de una ambiciosa exposición de arte africano para el museo. Conoce el interés de Sweeney por lo que entonces se denominaba «arte negro» tanto por la presencia de este en la colección de Sweeney como, sobre todo, por la publicación, ese mismo año, de *Plastic Redirections*, el libro en el que Sweeney identifica el arte africano como principal generador de los *nuevos rumbos* del arte europeo. Si Sweeney ya había subrayado este fenómeno «fertilizador» del arte africano, ahora el objetivo de la exposición consistía en su legitimización a través de su promoción en un museo. En el catálogo de esta exposición, Sweeney lleva a cabo un análisis profundo de este estilo y reivindica su lugar destacado dentro de la historia del arte, no ya como una influencia externa sino como manifestación artística de pleno derecho.

Además de destacar la originalidad del simple hecho de organizar una exposición de arte africano tribal en un museo de arte moderno, junto con el interés de Sweeney por el arte de otras culturas, debemos detenernos algo más en esta exposición. En primer lugar, debemos valorar la enorme ambición del proyecto. En una carta escrita a uno de los coleccionistas, Sweeney declara que «el museo planea no escatimar esfuerzos para hacer de esta exposición la más exhaustiva y de más alta calidad de las que haya tenido lugar hasta la fecha en este campo».³³⁶

Aunque Barr no es un especialista en arte africano, comparte la pasión de Sweeney por este arte y trabaja junto él en la que tal vez sea la colaboración más importante entre ellos dos. Es por mediación de Alfred Barr que Sweeney consigue las cartas de presentación de Paul Sachs para su visita a museos y colecciones privadas en su viaje por varios países de Europa en 1935. Sweeney visita Inglaterra, Alemania, Bélgica y Francia durante dos meses para conseguir los mejores préstamos posibles. Algunas de estas obras son conocidas ya por Sweeney pues las ha reproducido en *Plastic Redirections*. Con el apoyo de Barr,

³³⁶ «The Museum is planning to spare no pains toward making this exhibition one of the most comprehensive on a high level of quality that has been yet held in this field». Carta de James Johnson Sweeney a Patrick Henry Bruce el 9 de enero de 1934. «African Negro Art», MoMA Archives, Registrar, Exhibition Archives N. 39.

Sweeney reúne más de seiscientas obras, algunas religiosas, otras cotidianas, muchas pertenecientes a artistas y marchantes europeos como Louis Carré, André Derain, Félix Fénéon, Tristan Tzara, Christian Zervos, y a coleccionistas estadounidenses como Helena Rubinstein, Walter Arensberg o Frank Crowninshield, presidente del patronato del museo en ese momento. Sweeney incluso incluye una obra perteneciente a su esposa, Laura Harden, adquirida antes de su matrimonio (fig. 58). A este respecto merece la pena señalar que esta es una característica muy significativa en la vida profesional de Sweeney: su enorme capacidad para establecer contactos y conexiones a uno y otro lado del mapa, creando puentes que aúnan corrientes y experiencias estéticas en distintos países.

Antes de *African Negro Art*, los únicos contactos relevantes que la ciudad de Nueva York ha tenido con el arte tribal son la exposición celebrada en el Brooklyn Museum of Art, *Primitive Negro Art*, organizada por Stewart Culin en 1923, y las muestras de Alfred Stieglitz en su galería 291 en 1914 y 1915. En estas exposiciones Stieglitz sitúa comparativamente obras de Picasso y Braque junto a piezas de arte africano, tal y como hace Sweeney en las ilustraciones de *Plastic Redirections* (1934) y Barr en su exposición *Cubism and Abstract Art* (1936). Como hemos apuntado en el capítulo anterior, la deuda de Sweeney con Stieglitz es evidente, especialmente si tenemos en cuenta que la intención inicial de Sweeney para la segunda exposición de Chicago consistía en presentar las obras de vanguardia junto a obras del arte africano tribal.³³⁷

Sin embargo, según la comisaria e historiadora del arte Caroline Jones, la primera instalación permanente de arte «primitivo» en un museo presentado como arte y no como artefacto etnográfico la realiza Paul Sachs en el Fogg Art Museum en 1927. Otro dato que nos ayuda a comprender la extraordinaria influencia de Harvard University en el MoMA. Como apunta Jones, en la actualidad resulta retrógrado exhibir las piezas tribales fuera de contexto, pero en 1927 la

³³⁷ Sin embargo, «para mantener la unidad de la exposición» y para «no sorprender demasiado al público» Sweeney decide finalmente incluir únicamente obras occidentales. Ver James Johnson Sweeney, Chicago, III. Carta a Eva Watson-Schütze, Nueva York, 11/VI/34. AAA, Smithsonian Institution, The Renaissance Society at the University of Chicago records, 1917-1981, Digital ID: 17652.

consideración artística de estas piezas resultaba por sí misma «extraordinariamente innovadora».³³⁸

Dos años antes de la exposición dedicada al arte africano, el MoMA había reunido otra muestra que también señalaba la influencia de las artes de los pueblos no occidentales, en este caso prehispánicos, en el arte moderno. Se trataba de *American Sources of Modern Art* comisariada por Holger Cahill, que introduce piezas de la cultura maya, azteca, tolteca e inca en una planta del museo, mientras que reserva una galería en el primer piso para obras que sugieren una relación entre el arte americano antiguo y el arte contemporáneo, con muestras de los artistas: Jean Charlot (1898-1979), de origen francés pero activo en México y Estados Unidos, los escultores John Flannagan (1895-1942), y Raoul Hague (1904-1993), y los muralistas Carlos Mérida (1891-1984), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Diego Rivera (1886-1957) entre otros. Al igual que la muestra de Sweeney sobre arte africano, esta dedicada al arte prehispánico ambiciona «mostrar este material enfatizando su relevancia como objetos artísticos más que como documentos arqueológicos».³³⁹ Por tanto, la exposición *Negro Art* forma parte de un programa más amplio de Alfred Barr de incluir en el museo aquellas fuentes de inspiración «fertilizadora» para el arte moderno.³⁴⁰ Una nota de prensa emitida por el museo promete «una cantidad importante de material no solo moderno en espíritu, sino que haya tenido una influencia directa en el arte moderno».³⁴¹ La expresión «moderno en espíritu» desvela que durante los primeros años en la dirección del museo, Alfred Barr entiende que el adjetivo «moderno» corresponde, más que a una supuesta contemporaneidad, a unas características relacionadas con la capacidad expresiva y abstraizante desarrollada por artistas en determinados periodos. Una idea, por otra parte, avanzada por Sweeney en *Plastic Redirections* y relacionada, como hemos visto en el capítulo anterior, con la teoría de Nietzsche del eterno retorno. Sin embargo, aparte de

³³⁸ C. Jones (ed.), *Modern Art at Harvard*, 1985, p. 44.

³³⁹ «[...] is placing this material on view with emphasis on its significance as art rather than purely as archaeological records». «Stone Stele in Exhibit of American Sources of Modern Art», MoMA Archives, Press Release Archives, 30 de abril de 1933.

³⁴⁰ En este programa deberíamos incluir también la exposición de arte prehistórico: *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa*, expuesta del 28 de abril al 30 de mayo de 1937.

³⁴¹ «[...] a mass of material not only modern in spirit but which has had a direct influence on modern art». «Stone Stele in Exhibit of American Sources of Modern Art», MoMA Archives, Press Release, Research Resources, 30 de abril de 1933.

Sweeney, la idea atemporal de Barr sobre la modernidad a la que retornaremos, no cuenta con un gran respaldo en estos momentos. Es la única posibilidad que explica que el museo publique otra nota de prensa sobre la exposición *American Sources of Modern Art* que especifique:

No hay ninguna intención aquí de insistir en que el arte antiguo americano es una fuente importante para el arte moderno. Tampoco se pretende sugerir que los artistas estadounidenses deberían acudir a él como fuente de expresión nativa. Se pretende, simplemente, mostrar la alta calidad del arte antiguo americano e indicar que su influencia en el arte moderno está presente.³⁴²

Retomando el viaje a Europa de Sweeney para preparar la exposición sobre arte africano, en París contacta con los marchantes Charles Ratton (1895-1986) y Louis Carré (1897-1977) a quienes conoce de proyectos anteriores, pues muchas de las piezas reproducidas en *Plastic Redirections* les pertenecen. Sweeney pide a Ratton, director del Musée d'Ethnographie du Trocadéro, que actúe como su asesor en la muestra y este interviene como *liaison* con los museos franceses. Además, acude en persona en representación del museo parisino y escribe un artículo sobre la exposición para el boletín del MoMA en el que se lee

Este evento es importante por dos razones, porque su éxito indica un cambio en la actitud estética del público instruido y porque gracias a la yuxtaposición de las mejores piezas de varios de los centros artísticos de África, podemos realizar comparaciones. Tal vez a través de esta valoración podamos contribuir con nuevas aportaciones a la recién surgida arqueología africana.³⁴³

³⁴² «There is no intention here to insist that ancient American art is a major source of modern art. Nor is it intended to suggest that American artists should turn to it as the source of native expression. It is intended, simply, to show the high quality of ancient American art and to indicate that its influence is present in modern art». «Exhibit of American Sources of Modern Art», MoMA Archives, Press Release, 7 de mayo de 1933.

³⁴³ «This event is important both because its very success indicates a shift in the esthetic attitude of the cultivated public and because, thanks to the juxtaposition of the best works from the various artistic centers of Africa, we are enabled to compare their relative values and in so doing make perhaps some new contributions to the infant science of African archaeology». Charles Ratton: «African Negro Art», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 2, N. 6/7, marzo – abril 1935, pp. 2-3.

Si en *Plastic Redirections* Sweeney apunta la influencia de la estatuaria africana en la obra de Jacob Epstein (1880-1959), Picasso, Modigliani y Brâncuși y analiza sus valores -escultóricos, estéticos y espirituales- en referencia al arte occidental, con esta exposición, Sweeney considera el arte africano según sus propios principios estéticos, morales y técnicos. En una nota de prensa facilitada por el museo, Sweeney defiende lo que ya apunta su libro, que lo que hace interesante el arte tribal no es su diferencia ni su exotismo, sino sus cualidades plásticas. De esta manera,

Los rasgos pintorescos o exóticos, así como las consideraciones históricas y etnográficas tienen la tendencia a encubrir su valor [el de la escultura africana]. [...] Nuestro enfoque debe ser consciente de ello y apuntar en otra dirección. Es la vitalidad del arte africano la que debe hablarnos directamente, la simplificación sin empobrecimiento, el infalible énfasis en lo esencial, la sólida organización en tres dimensiones de los planos estructurales en secuencias arquitectónicas, la inquebrantable verdad de los materiales con una adaptación aparentemente intuitiva a ellos y la tensión entre la idea o emoción expresada a través de la representación y los principios abstractos de la escultura. El arte de África es el arte del escultor. Como tradición escultórica del pasado siglo no tiene rival y es como escultura como debemos apreciarlo.³⁴⁴

Si bien es cierto que Sweeney parece a veces contagiado por la visión formalista de Barr, como cuando considera que «las consideraciones históricas y etnográficas tienen la tendencia a encubrir el valor del arte africano», como declara en el catálogo, su visión debe entenderse dentro de la tradición típicamente colonialista aún imperante en ese momento. La reivindicación de Sweeney del arte de África como el mejor ejemplo de escultura del siglo es sin embargo tan novedosa como

³⁴⁴ «Picturesque or exotic features as well as historical and ethnographic considerations have a tendency to blind as to its true worth. [...] our approach must be held conscientiously in quite another direction. It is the vitality of the forms of Negro art that should speak to us, the simplification without impoverishment, the unerring emphasis on the essential, the consistent, three dimensional organization of structural planes in architectonic sequences, the uncompromising truth to material with a seemingly intuitive adaptation of it, and the tension achieved between the idea or emotion to be expressed through representation and the abstract principles of Sculpture. The art of negro Africa is a sculptor's art. As a sculptural tradition in the last century it has no rival. It is as sculpture we should approach it». «James Johnson Sweeney Selected 603 Objects in African Exhibit». MoMA Archives, Press Release, 1935. Nota de prensa lista para ser enviada el 16 o 17 de marzo de 1935.

meritoria. El cuidado catálogo de Sweeney, centrado en esta idea del arte africano como epítome del arte escultórico, busca alejarse del estereotipo del exotismo y observa acertadamente las peculiaridades regionales dentro del continente africano. Esta consideración no pasa desapercibida a Alain Locke (1885-1954), filósofo y escritor especialista en África y decisivo promotor del Harlem Renaissance, el movimiento cultural que reivindica la cultura afroamericana en Estados Unidos en la década de los veinte y que tiene en el barrio neoyorquino del que toma su nombre su principal foco. En su crítica de la exposición, publicada en *American Magazine of Art*, Locke analiza, sobre todo, el punto de vista del comisario, ya que es la primera vez que se realiza una muestra de dicha trascendencia en una institución de estas características:

Las conclusiones del Sr. Sweeney conducen a la glorificación del arte africano en vez de al menosprecio. Él cree que el arte africano se entiende mejor directamente, en términos de su propio desarrollo histórico y antecedentes y que debería ser reconocido en pleno derecho como portador de su propio idioma, en vez de en términos de correlación con el arte moderno o de su admitida influencia sobre el arte moderno. El Sr. James Johnson Sweeney es el genio que ha rastreado este amplio territorio y ha extraído su esencia, dando a Estados Unidos no solo la mejor muestra de arte africano de las siete que se han realizado aquí desde la primera, la memorable exhibición de 1914 en «Gallery 291», sino una lección magistral en los idiomas clásicos de al menos catorce de los grandes estilos regionales del continente africano.³⁴⁵

Hubiera sido imposible para Sweeney lograr un respaldo más valioso para su perspectiva sobre el arte africano o una crítica más positiva que la que Alain Locke realiza de *African Negro Art*, en la que incluso relaciona a Sweeney con el mismo Alfred Stieglitz. La exposición resulta, en efecto, un verdadero éxito tanto para su comisario como para el museo, especialmente cuando, transcurrido un mes

³⁴⁵ «Mr. Sweeney draws deductions leading to the glorification rather than the belittlement of African art. He believes that African art is best understood directly, and in terms of its own historical development and background, and that it should be recognized in its own idiom and right, rather than in terms of its correlation with modern art or its admitted influence upon modern art. Mr. James Johnson Sweeney is the presiding genius who has gleaned this vast territory and pressed out the essence, giving America not only its greatest show of African art among the seven that have been held here since the memorable first one of 1914 at "Gallery 291" but a master lesson in the classic idioms of at least fourteen of the great regional art styles of the African continent». Alain Locke: «African Art», *American Magazine of Art*, N. 28, mayo 1935, pp. 271-78.

desde la inauguración, el museo recibe una ayuda del Ministerio de Educación para fotografiar cuatrocientas cincuenta obras expuestas con la intención de crear un corpus de imágenes de arte africano, con la documentación y catalogación pertinente, para enviarlo a las principales universidades y bibliotecas del país. Con ello, la «lección magistral» mencionada por Locke alcanza la dimensión pedagógica implícita en el proyecto de Sweeney. Aproximadamente la mitad de las piezas se incluyen en una exposición itinerante que visita varios centros del país durante todo un año. Además, dada la calidad de las imágenes, realizadas por el fotógrafo Walker Evans (1903-1975), Sweeney vuelve a mostrar estas fotografías treinta años más tarde en el Museum of Fine Arts de Houston.³⁴⁶ Prolongando el espíritu didáctico del proyecto, Alfred Barr invita a Franz Boas (1858-1942), primer profesor de antropología de Columbia University y comisario de etnología del American Museum of Natural History de Nueva York y a Ernestine Fantl, alumna de Barr en Wellesley que se incorpora al MoMA, a impartir un curso de conferencias sobre arte africano para un grupo de profesores especializados.

En el catálogo de la exposición, Sweeney declara que el arte africano ha alcanzado un lugar de respeto entre las doctrinas estéticas del mundo. Lo cual, a decir verdad, no era del todo cierto. Debemos tener en cuenta que 1935 es una fecha muy anterior al movimiento de los derechos civiles en Estados Unidos y la segregación era aún una triste realidad.³⁴⁷ Prueba de esta incompreensión respecto al arte africano es la crítica a la exposición aparecida en *The Saturday Review*. Para esta publicación el catálogo de Sweeney es:

[...] un buen manual en la materia. [...] El Sr. Sweeney hace afirmaciones estéticas excepcionalmente moderadas de este arte recientemente explorado y muy de moda. Mientras que esta escultura africana revela

³⁴⁶ El Metropolitan celebró en el año 2000 una exposición sobre la labor documental del fotógrafo: «Perfect Documents: Walker Evans and African Art, 1935», Metropolitan Museum, Nueva York, 1 de febrero-3 de septiembre de 2000.

³⁴⁷ El 19 de marzo de ese mismo año se viven duros altercados en el barrio de Harlem como consecuencia de la violencia ejercida con adolescentes afroamericanos por parte de la policía. Estos violentos sucesos se han descrito como «[...] los primeros disturbios raciales modernos, que simbolizaron que el optimismo y la esperanza que habían impulsado el Harlem Renaissance habían muerto». («The first modern race riot, that symbolized that the optimism and hopefulness that had fueled the Harlem Renaissance was dead»). *Harlem Renaissance. Online Newshour Forum*, PBS, 20 de febrero de 1998.

https://en.wikipedia.org/wiki/Harlem_riot_of_1935. 18/III/15.

una excelente capacidad de estilización, nos parece que su calidad está demasiado exagerada por la crítica actual y las tendencias del coleccionismo. Casi todo lo ilustrado es curioso e interesante, pero excepto el magnífico leopardo de bronce de Benín (n. 280) que, a propósito, no tiene cualidades negroides, y el admirable antílope recostado (n. 9), nada es susceptible de provocar emoción a cualquier amante del arte no iniciado en el culto a este arte. El catálogo está bien hecho y se merece un lugar en la estantería de todo aquel aficionado a la estética salvaje.³⁴⁸

Por tanto algunos críticos continúan insistiendo en las dos concepciones que Sweeney intenta erradicar: por una parte, la valoración del arte africano bajo los criterios estéticos imperantes en occidente; de otra parte, la inquebrantable división entre arte occidental y este *otro*, al que el autor del artículo califica de «salvaje». Contrastando con este tipo de interpretaciones, Sweeney enfatiza los valores plásticos del arte africano de la siguiente manera:

Sus cualidades tienen una integridad plástica básica y porque hemos aprendido a mirar el arte negro desde este punto de vista finalmente lo hemos colocado en el ámbito de nuestro disfrute. [...] su seriedad plástica esencial, las cualidades dramáticas de su captación del movimiento, su evidente destreza y sensibilidad a los materiales, así como la relación de los materiales con la forma y la expresión.³⁴⁹

No podemos dejar de mencionar la influencia que el discurso de Roger Fry ejerce sobre Sweeney, que ya ha sido comentada en el capítulo anterior. Si bien hemos

³⁴⁸ «(A) really a good elementary handbook of the subject. The classification of objects is geographical, and the editor gives conservatively the slight archeological information available. Mr. Sweeney makes exceptionally moderate esthetic claims for this recently explored and very modish art. While this negro sculpture reveals throughout a fine capacity for stylization, it seems to us that its quality is much exaggerated in present day criticism and collector fashion. Nearly everything represented in the plates is curious and interesting, but except for the magnificent bronze leopard from Benin, N. 280, which incidentally has no Negroid quality, and the admirable recumbent antelope. N. 9, nothing is likely to give a thrill to an art lover uninitiated in the cult of this art. The catalogue is well made, and deserves a place on the shelves of every amateur of barbaric design». F. J. M., Jr.: «African Negro Art. Edited by James Johnson Sweeney», *The Saturday Review*, 11 de mayo de 1935.

³⁴⁹ «Because its qualities have a basic plastic integrity and because we have learned to look at Negro art from this viewpoint, it has finally come within the scope of our enjoyment. [...] its essential plastic seriousness, moving dramatic qualities, eminent craftsmanship and sensibility to material, as well as [...] the relationship of material with form and expression». J. J. Sweeney: *African Negro Art*, MoMA, Nueva York, 1935, p. 11.

señalado que el arte africano provoca interés en varios críticos, es cierto que hay en la valoración de Fry de la estatuaria africana una especial concordancia con la visión de Sweeney. Una afinidad que no ha pasado desapercibida al artista y profesor de fotografía David Bate, que ha señalado que en la crítica de la exposición *Negro Sculpture* (realizada en el Chelsea Book Club de Londres en 1920) Roger Fry resalta las cualidades especiales de los objetos, por su «completa libertad plástica».³⁵⁰ Como muy acertadamente apunta Bate, es un punto de vista que James Johnson Sweeney retoma en el catálogo de su exposición dedicada al arte africano.³⁵¹

Por tanto, y en ello coincide plenamente con Alfred Barr, Sweeney considera que si el arte africano comparte los mismos valores formales que el arte moderno, debe ser exhibido de la misma manera. Sweeney instala las piezas tal y como viene haciéndose con el arte occidental en cualquier museo: al contrario que hacen los museos etnográficos, que por entonces muestran las obras agrupadas, decide destacar algunas piezas y mostrarlas de cara al espectador sin la posibilidad de ser contempladas por detrás, subrayando así su condición de objeto artístico para ser mirado y no artefacto para ser utilizado. Sweeney organiza las piezas por rasgos formales y tamaño en vez de por regiones de procedencia (aunque en el catálogo sí se distinguen las piezas por sus características geográficas), otorgándoles una importante consideración estética. Como expresa Locke en su crítica de la exposición: «[...] habiendo aprendido las similitudes entre el arte africano y el arte moderno, estamos finalmente preparados para observar sus diferencias».³⁵²

La instalación corresponde al trabajo conjunto de Sweeney y Barr, y la participación de este último es crucial, según la historiadora del arte y comisaria

³⁵⁰ «Certainly they have the special qualities of sculpture in a higher degree. They have indeed complete plastic freedom. This is to say, these African artists really conceive form in three dimensions», Roger Fry: «Negro Sculpture», *Vision and Design*, Meridian Books, Nueva York, 1957, p. 100.

³⁵¹ David Bate: *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, Taurus, Londres, 2004, p. 185.

³⁵² «[...] having learned the similarities of African art and modernist art, we are at last prepared to see their differences». Alain Locke: «African Art», *American Magazine of Art*, N. 28, mayo 1935, p. 271-78.

Virginia-Lee Webb, para que el resultado de su diseño sea tan cuidado.³⁵³ *African Negro Art* anticipa el estilo de futuras instalaciones de Sweeney en cuanto a la utilización de amplios espacios, muros blancos y pedestales muy sencillos. Un detalle muy personal de las exposiciones de Sweeney que aparece aquí por vez primera es la utilización de telas para cubrir los muros, técnica de la que hablaremos más adelante. En este caso, se cubre uno de los muros para acomodar una pequeña colección de armas como podemos ver en la fig. 59. El exquisito cuidado en la instalación llama la atención del *Amsterdam News*, que publica que el comisario

[...] ha elegido tan bien todos los ejemplos y los ha organizado de forma tan inteligente, unos en relación a otros, que a uno le parece contemplar una totalidad de la que sería imposible extraer ninguna parte. Un verdadero logro en cuanto a la manera de realizar exposiciones.³⁵⁴

La exposición tiene un gran éxito de afluencia, contando con la visita de más de cuarenta y cinco mil personas y convirtiéndose en la más popular del MoMA hasta esa fecha. En lo que respecta a Sweeney, el arte africano continúa siendo de gran interés para él, al igual que otras culturas no occidentales como las prehispánicas o las de los pueblos del Pacífico. En una conferencia de 1953 que demuestra que este interés por el arte africano continúa vigente para él, Sweeney explica que para comprenderlo es necesario estudiar sus principios morales y espirituales, por tanto «si lo separamos de la intención de la persona que lo creó es como si estuviéramos tratando de estudiar escultura medieval sin ningún conocimiento de cristianismo».³⁵⁵

³⁵³ Virginia-Lee Webb: *Perfect Documents. Walker Evans and African Art 1935*, Metropolitan Museum, Harry N. Abrams, Nueva York, 2000, p. 21-22. Esta influencia de Barr en las instalaciones de Sweeney ha sido recogida también por Mary Anne Staniszeski: *The Power of Display*, The MIT Press, Cambridge, 1998, pp. 62-70.

³⁵⁴ «[...] had chosen all the specimens so well and arranged them so intelligently one in relation to the other that one felt oneself seeing a whole from which it would be impossible to draw any part. Truly an accomplishment in exhibition making». Jerome Mellquist: «Glimpses of Africa», *Amsterdam News*, 17 de agosto de 1935.

³⁵⁵ «If we separate something from the intention of the person who made it, it is as we were to try to study medieval sculpture without any knowledge of Christianity». J. J. Sweeney: «Religion Creates Stimulus to African Art, Speaker Says», *News Leader*, Richmond, Virginia, 28 de marzo de 1953.

Para concluir, nos gustaría insistir en la significativa repercusión de esta exposición en el ámbito de los museos neoyorquinos, que sirve de modelo para las instalaciones que los comisarios René d'Harnoncourt (futuro director del MoMA) y Douglas Newton realizan en el Museum of Primitive Art fundado en 1954 por Nelson Rockefeller y que se mantiene activo en un emplazamiento muy cercano al MoMA hasta que en 1976 la colección se transfiere al Met.³⁵⁶ *African Negro Art* es también un referente importante para otra exposición histórica: *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* («el primitivismo en el arte del siglo xx. Afinidades entre el arte tribal y el arte moderno»), comisariada para el MoMA por William Rubin y Kirk Vanerdoe en 1984.

Por otra parte, Sweeney siembra un importante precedente en cuanto a la lectura de las obras «primitivas» por la vanguardia, y que se basa fundamentalmente en características morfológicas. Aunque Sweeney reflexiona sobre las cualidades espirituales del arte africano, a la postre, su enfoque se centra en las afinidades formales entre dos manifestaciones artísticas separadas tanto geográfica como históricamente. El crítico de arte e historiador Hal Foster ha señalado que esta exposición:

[...] lanza un arte específicamente plástico, el término contrario -el arte pictórico- se confiere oficialmente al arte oceánico, con la exposición de 1946: *Arts of The South Seas* (Arte de los mares del sur) dirigida por René D'Harnoncourt, que, aunque no mencionaba a los surrealistas directamente, hacía notar una «afinidad» en este arte con el «sueño y el subconsciente».³⁵⁷

De esta manera, a través de exposiciones dedicadas al arte no occidental, se continúa asentando el discurso propuesto por Alfred Barr que pasamos a comentar en el siguiente apartado: la existencia de dos opciones en el arte moderno, por un

³⁵⁶ Para más información consultar el catálogo de Elaine Lustig Cohen: «Museum of Primitive Art, New York. Selected Works from the Collection: Sculpture in Wood/Works in Various Media», 29 de mayo al 20 de octubre de 1957, Metropolitan Museum, Nueva York.

³⁵⁷ «With the African cast as a specifically plastic art, the counter term -a pictorial art- was institutionally bestowed upon Oceanic work, with the 1946 MOMA exhibition "Art of the South Seas" directed by René D'Harnoncourt, which, though it did not mention the surrealists directly, noted an "affinity" in the art with the "dreamworld and subconscious"». H. Foster, *Recodings, Art, Spectacle*, 1985, pp. 187-188. Para más información consultar el prefacio de René D'Harnoncourt en *Arts of The South Seas*, MoMA, Nueva York, 1946.

lado el cubismo y expresionismo en cuanto a simplificaciones formales, y una segunda tendencia, interesada por las cualidades imaginativas y fantásticas del arte, liderada por el movimiento surrealista.

2. 2. 1941 y 1943: el impulso al arte más subjetivo

En el mismo año de 1941 Sweeney organiza dos exposiciones fundamentales para el estudio de la pintura europea contemporánea que contribuyen al impulso del arte moderno en general y al surrealismo en particular y que suponen, en cierto modo, una visión de lo moderno alternativa a la de Barr. Aunque colabora con Alfred Barr en una muestra itinerante del pintor suizo Paul Klee, fallecido el año anterior, Sweeney muestra sus ideas, sobre todo, en la retrospectiva de Joan Miró de 1941. Este proyecto se concibe como parte de un análisis profundo del surrealismo, y se programa acompañada por otra muestra dedicada a Salvador Dalí comisariada por James Thrall Soby. Ambas aportan una visión del movimiento francés muy distinta que la procurada previamente en la exposición de 1936, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. Finalmente, una tercera retrospectiva dedicada a la obra de Alexander Calder parece querer sugerir la posibilidad de una prolongación del surrealismo en el arte estadounidense.

2. 2. 1. La retrospectiva de Paul Klee

Para la exposición de Paul Klee y la edición del libro dedicado a Klee por Margaret Miller en 1946, Sweeney y Alfred Barr cuentan con la colaboración del pintor expresionista Lyonel Feininger y su esposa Julia. Ese mismo año, Sweeney escribe también la introducción al libro publicado por el coleccionista Karl Nierendorf sobre Paul Klee, *Paintings, Watercolors, 1913-1939*.³⁵⁸ En el breve texto de Sweeney es evidente la alta estima del comisario por la obra del artista suizo, considerada: «un exquisito santuario a la intimidad». Para Sweeney, este carácter íntimo de su obra es consecuencia de una sensibilidad muy personal dando como resultado «una original poesía pictórica sin igual, cuya naturaleza a menudo sentimos más cercana al arte oriental que al realizado en Occidente».³⁵⁹

³⁵⁸ J. J. Sweeney: *Paul Klee. Paintings, Watercolors, 1913-1939*, Oxford University Press, Nueva York, 1941.

³⁵⁹ «[...] an exquisite shrine to intimacy. [...] The result was a curious pictorial poetry all his own. And in this character of so much of Klee's work we often feel a closer affinity with Oriental art

2. 2. 2. La retrospectiva de Joan Miró

En el año 2006, cuando el crítico e historiador del arte Robert Rosenblum rememora su experiencia como adolescente en el Nueva York de los años cuarenta, recuerda «sentirse abrumado con la excitación provocada por dos retrospectivas, la de Salvador Dalí y Joan Miró, expuestas entre noviembre 1941 y enero 1942».³⁶⁰ Rosenblum se refiere al proyecto compartido por James Johnson Sweeney y James Thrall Soby que puede verse en el MoMA desde el 19 de noviembre de 1941 hasta el 11 de enero del año siguiente.³⁶¹ Era la primera exposición de Joan Miró en suelo americano y su impacto decisivo en la fortuna crítica del artista catalán, pronto se pone de manifiesto en la obra de los expresionistas abstractos.

A continuación analizaremos esta «abrumadora» exposición en una triple vertiente, de una parte, nos detendremos en la interpretación realizada por Sweeney a propósito de la obra de Joan Miró, en segundo lugar, analizaremos la comparativa que se establece entre Miró y Dalí y, por último, tendremos en cuenta la repercusión de la exposición de Miró en Estados Unidos, tanto para el propio artista como para aquellos jóvenes creadores que tienen la oportunidad de contemplarla, teniendo en cuenta que, como acabamos de ver, la exposición causa un gran impacto incluso entre los futuros críticos de arte.

Las obras de la exposición

Debido a que la exposición se celebra en pleno trascurso de la II Guerra Mundial los préstamos internacionales no son una posibilidad y Sweeney cuenta únicamente con las obras que ya se encuentran en Estados Unidos. Con ellas

than with that of the Occident». Margaret Miller (ed.): *Paul Klee*, MoMA, Nueva York, 1946, p. 18.

³⁶⁰ «I remember being overwhelmed with excitement by simultaneous retrospectives, of Salvador Dalí and of Joan Miró, held from November 1941 to January 1942». Robert Rosenblum: «The Music of the Spheres» en *Art of Tomorrow. Hilla Rebay and Solomon R. Guggenheim*, SRGM, Nueva York, 2006, p. 218.

³⁶¹ Según la correspondencia encontrada en los archivos del museo, varias instituciones solicitan que la exposición se traslade hasta sus galerías como son el San Francisco Museum of Modern Art, el Cincinnati Art Museum y los universitarios Art Museum of Vassar College y Smith College Museum in Northampton. En algunas ocasiones, ambas exposiciones viajan conjuntamente, en otras, de manera individual.

compone una selección de ochenta y cinco piezas realizadas entre 1918 y 1939.³⁶² Aunque la presencia de la obra de Miró en los museos estadounidenses es aún escasa, el comisario reúne en esta retrospectiva las obras más representativas de las colecciones nacionales. El impacto de esta iniciativa de demuestra por el hecho de que aquellas piezas circunstanciales se convirtieran en las referencias más relevantes de su autor.³⁶³

La interpretación de Sweeney

El catálogo que se escribe para la ocasión es «el primer análisis exhaustivo de la obra del artista escrito en inglés», según explica el propio museo, mientras James Thrall Soby hace lo propio con la obra de Dalí.³⁶⁴ Pero su trascendencia va más

³⁶² Una de las dificultades que James Thrall Soby intenta solventar con su exposición en el mismo museo años después (del 18 de marzo al 10 de mayo 1959), tal y como explica en la correspondencia con Pierre Matisse fechada el 28 de enero de 1958, The Morgan Library, MA 5020, Caja 19, Carpeta 11, Pierre Matisse Papers Caja 047. Debemos señalar que en el catálogo, Sweeney no renuncia a incluir reproducciones de obras pertenecientes a coleccionistas europeos como *Maternidad* (1924) y *La familia* (1924), pertenecientes al periodista belga René Gaffé, *Paisaje* (1924-25), de la señora de Jacques Doucet, *Paisaje con burro* (1918) y *Naturaleza muerta con conejo* (1920) del galerista Pierre Loeb y *Autorretrato* (1919) y *Retrato de bailarina española* (1921) de la colección del pintor Pablo Picasso.

³⁶³ Sweeney reúne: *El carnaval del arlequín* (1924, Albright Art Gallery), *Composición* (1933, Wadsworth Atheneum), los dos célebres Mirós del Museum of Living Art: *Perro ladrando a la luna* (1926) y *Fratellini* (1927), y *Sobresalto* (1924) de la Société Anonyme. Entre las galerías locales, destaca la contribución de la Pierre Matisse Gallery, que representa a Joan Miró en Estados Unidos desde 1932 y de la que proviene *La mujer del granjero* (1922-23), una obra muy valorada por Sweeney y que instala, tal y como observamos en la fig. 62, en una estratégica posición, *Mujer sentada* (1932), una obra adquirida por el propio Sweeney para su colección personal poco después, *Bailarina* (1935), *Autorretrato* (1938, la obra que sería modificada posteriormente por el artista) y *Paisaje con olivos* (1934), entre otras. La Valentine Gallery colabora con *Guante con cara* de 1925, la Bignou Gallery con el imprescindible *Interior holandés* (1928) y la Nierendorf Gallery presta un tapiz diseñado por Miró anterior a 1937. Los coleccionistas privados Walter y Louise Arensberg ofrecen *Desnudo* (1926), *Persona en presencia de la naturaleza* (1935) y *Los amantes*, un pastel realizado en 1934. Además, Sweeney consigue que el escritor Ernest Hemingway (1899-1961) le preste *La masía* (1921-22), aunque para ello el museo tiene que enviar un emisario en plena revolución cubana a recoger el cuadro alojado a casi veinte kilómetros de La Habana. Henry Cliffor aporta *Tierra labrada*, una obra de 1922-23, la coleccionista Helena Rubinstein presta su *Retrato* de 1927, Chester Dale su *Caballo* del mismo año y C. Earle Miller una de las obras más relevantes de la exposición, *Naturaleza muerta con zapato viejo* (1937). Algunos coleccionistas prestan sus obras de manera anónima, tal es el caso de Thomas Laughlin, que ofrece *La patata* (1928), *Paisaje junto al mar* (1926) y *Nocturno* (1938) y Henry McBride, que hace lo propio con una acuarela titulada *Composición*, realizada en 1931. Pierre Matisse (*Paisaje con gallo*, 1927), Alfred Barr (el gouache *La estrella azul*, 1934) o el propio Sweeney (*Composición*, 1933) figuran entre los donantes anónimos de la exposición. El museo, por su parte, colabora con *Persona tirando una piedra a un pájaro* (1926), *Paisaje catalán (El cazador)* de 1926, *Composición* (1933), *Lámpara y naturaleza muerta*, una obra realizada en 1922-23 entre Montroig y París, *Naturaleza muerta con espiga de trigo* de la misma fecha, *Cuerda con personas*, de 1935, algunos dibujos y un tapiz diseñado por Miró (*Mangosta*, 1938).

³⁶⁴ «The museum will publish a book on Miró with the first comprehensive analysis of the artist's work ever written in English». «Museum of Modern Art Opens Miró Exhibition», MoMA

allá se lo que afecta a la fortuna crítica de Miró, pues afianza públicamente las teorías de Sweeney sobre el lugar central de la subjetividad en la genealogía de lo moderno, así como el papel jugado por las tradiciones populares locales en la liberación formal. En su estudio, Sweeney presenta a Miró como un artista que ha asimilado los logros realizados por la generación anterior, pero que al mismo tiempo está capacitado para resolver los problemas pictóricos derivados de dichas conquistas. Este es el caso del cubismo, cuya influencia según Sweeney ha restado libertad en la obra de otros artistas. En Miró, sin embargo, Sweeney considera que dicha proyección no evita que Miró despliegue su paleta colorida y vibrante, tal y como demuestran *Desnudo con espejo* (1919) o *Paisaje con Olivos* (1919), dos obras que funden magistralmente la simbología visual característica del pintor con los volúmenes espaciales experimentados por el cubismo.³⁶⁵ Además de su cromatismo luminoso, Sweeney celebra que Miró incorpore su propia simbología, pues para él los cubistas han desechado la imaginación en la pintura y su recuperación es, precisamente, uno de los máximos aciertos del artista catalán. Para Sweeney, una de las obras en las que esta capacidad sugerente se hace más evidente es en *La masía* (1921-22), una obra que Miró finaliza, tras nueve meses de trabajo, en París, lejos del paisaje original. En opinión de Sweeney, la extraordinaria representación de su tierra natal desde la melancolía, únicamente puede compararse con las nostálgicas descripciones de la ciudad de Dublín en la obra del también expatriado James Joyce.³⁶⁶ En Miró, esta fértil añoranza está también presente en *La familia* (1924), *Carnaval del arlequín* (1925) o *Interior holandés* (1928), pero es en *La masía* donde se inicia el proceso por el cual los

Archives, Press Release, 17 de noviembre 1941. Igualmente James Thrall Soby realiza el mismo «estudio exhaustivo e inédito» sobre la obra de Dalí.

³⁶⁵ La «libertad» del pintor es uno de los rasgos más destacados por Sweeney en la obra de Miró, el que finalmente lo encumbra como un artista independiente. Ya en un artículo dedicado al Carnegie International de 1938, Sweeney enfatiza: «[...] la disposición rítmica de sus formas lineales distorsionadas sugiere una libertad que quizás ningún otro pintor en toda la exposición se haya aventurado a intentar». («[...] the rhythmic disposition of his distorted linear forms suggest a freedom which perhaps no other painter in the whole exhibition has ventured to essay»). James J. Sweeney: «Carnegie International 1938», *Parnassus*, Vol. 10, N. 6, noviembre 1938, pp. 13-18.

³⁶⁶ Una opinión compartida por el dueño de la obra, Ernest Hemingway, que años más tarde declara que, como Joyce después de escribir *Ulises*, Miró se había ganado la confianza y el respeto del público, aunque no entendiera su obra. «Tiene todo lo que sientes que tiene España cuando estás allí y todo lo que sientes cuando estás lejos y no puedes ir [...] Nadie ha sido capaz de pintar estas dos cosas tan opuestas». («It has in it all that you feel about Spain when you are there and all that you feel when you are away and cannot go there [...]. No one else has been able to paint these two very opposing things»). *Newsweek*, 23 de marzo de 1959.

elementos realistas (detallados minuciosamente) dan paso a una mayor capacidad poética del pintor. De esta manera,

[...] fue la concentración de Miró en el mundo objetivo, aquel más cercano a él en ese momento, el que finalmente le serviría como puente desde la descripción directa, como un artesano de miniaturas, a un mundo subjetivo de asociación, sentimiento y, finalmente, fantasía.³⁶⁷

Este carácter poético o simbólico en la obra de Miró, relacionado con su infancia en Montroig, tiene la peculiaridad de nacer de la propia tierra y de la experiencia personal del artista, siendo por tanto, meramente subjetivo. Esta doble capacidad, la de ser pintor y poeta, es para Sweeney lo que más acertadamente define el arte de Miró, quien por su parte, declara: «lo que realmente cuenta es desnudar el alma. Pintura o poesía se hacen del mismo modo que hacemos el amor: un abrazo total, dejando que la prudencia se la lleve el viento, sin contención de ningún tipo».³⁶⁸

Por otra parte, esta conexión con la tierra, las raíces y la naturaleza es un concepto que Sweeney desarrolla en unas notas personales que se conservan sin fechar en el Archivo Guggenheim. En ellas escribe que «el verdadero arte es el de la tierra [...]». El hombre nunca debe alzarlo demasiado lejos del suelo, de la propia tierra».³⁶⁹ Una idea que claramente parte de Miró, que explica, como el mismo Sweeney recoge en 1948, que

nosotros los catalanes creemos que los pies se tienen que plantar firmemente sobre la tierra si se quiere ser capaz de dar un salto en el aire.

³⁶⁷ «[...] it was Miro's concentration on the objective world closest to him at this time that was eventually to serve as the bridge from a straightforward, craftsmanlike description of material models to a subjective world of association, sentiment and, finally, of fantasy». J. J. Sweeney: *Joan Miró*, MoMA, Nueva York, 1941, p. 22.

³⁶⁸ «What really counts [...] is to strip the soul naked. Painting or Poetry is made as we make love; a total embrace, prudence thrown to the wind, nothing held back». Cita procedente de Georges Duthuit: «Ou allez vous Miro?», *Cahiers d'Arts*, Vol. 11, N. 8-10, 1936 pp. 261-64, y recogida por J. J. Sweeney: *Joan Miró*, MoMA, Nueva York, 1941, p. 13. Para profundizar en la relación de la pintura de Miró con la poesía contemporánea ver el texto de James Fitzsimmons en Barbara Rose (ed.): *Miró en América*, MFAH, Houston, 1982, p. 62. Para Fitzsimmons Miró trabaja como un poeta, viendo relaciones entre las cosas que sin poesía no pueden observarse.

³⁶⁹ «True art is of the earth [...]. But man must never lift it too far from the ground –from the earth– or hold it too long way». J. J. Sweeney: «Man and Art», Notas conservadas en SRGF Archives, JJS Records, A0001, Caja 224, Carpeta 22.

El hecho de que yo pueda descender a la tierra de cuando en cuando hace posible que salte más alto.³⁷⁰

Como veremos a lo largo de estas páginas, el pensamiento de Sweeney se corresponde con muchos de los planteamientos forjados en la obra de Miró, y una gran parte de ellos gira en torno a la relación del artista con su cultura y tradición artística. Las mismas notas personales que acabamos de mencionar especulan acerca de la relación de los artistas con la tradición en la que se forman. Según Sweeney,

El verdadero arte nunca es puramente internacional. El arte plástico debe conservar su contacto con la naturaleza y, en un sentido, también con la propia tierra. Debe respetar sus raíces. La comunicación debe buscar universalidad, pero para mantener su propio sabor, debe respetar el carácter individual y regional de su lugar de origen y de su creador.³⁷¹

Estas palabras reflejan una indiscutible coherencia con los objetivos perseguidos por Miró, que en 1920 confiesa a su amigo el pintor y grabador Enric Cristòfor Ricart (1893-1960), que quiere convertirse en «un catalán internacional».³⁷² A este respecto, debemos señalar que, como veremos, Sweeney incluye a Miró en varias exposiciones colectivas junto a otros artistas españoles, sin embargo, de manera constante hace una distinción entre la paleta del artista de Montroig y la que generalmente ha venido utilizando la Escuela española. «El color de Miró – especifica Sweeney- raramente ofrece las tonalidades sombrías que asociamos con la pintura española [...]. La suya tiene una nota más jovial». Este carácter «jovial» en su pintura es un matiz muy destacado por Sweeney, como pronto analizaremos, pero ahora quisiéramos destacar que para el crítico la paleta mironiana se corresponde con el cromatismo directo y primario de la tradición románica y folklórica catalana, señalando a las ricas sinergias entre culturas occidentales y orientales de la región como un punto de referencia fundamental en su trayectoria.

³⁷⁰ J. J. Sweeney: «Joan Miró. Comment and Interview», *Partisan Review*, Vol. 15, N. 2, 1948, pp. 206-212. Traducción procedente de la edición de M. Rowell (ed.): *Joan Miró*, 2002, p. 297.

³⁷¹ «True art is never purely international. As plastic art must keep its contact with nature –and in a sense the earth- it must also respect its roots. The communication should seek universality; but if it is to retain savour it must respect the individuality and regional character of its place of origin and human creator». J. J. Sweeney: «Man and Art», Notas para una conferencia conservadas en SRGF Archives, JJS Records, A0001, Caja 224, Carpeta 22.

³⁷² En una carta fechada el 18 de julio de 1920. En M. Rowell (ed.): *Joan Miró*, 2002, p. 124.

Sweeney incluso subraya que su ritmo compositivo se desmarca de los «lentos movimientos de una danza española» para «de repente estallar en los de una sardana catalana, con sus balanceos embriagadores y el melancólico son de la cobla».³⁷³ La feliz confluencia de elementos de la tradición y los últimos avances de la vanguardia se hacen evidentes para Sweeney en *Paisaje Catalán* (1923-24), donde la introducción de las letras «sard» manifiestan una influencia de las corrientes artísticas parisinas (dadaístas concretamente, aunque incluidas también con intenciones formales), pero además, representan una redefinición de los recuerdos de la tierra del artista, más conceptualizados y alejados de la realidad.

La reflexión de Sweeney a propósito del catalanismo de Miró constituye una gran aportación en ese momento, ya que esta lectura es posible entonces únicamente fuera de España. Precisamente por esta razón, *a priori* resulta algo inesperado que el análisis llevado a cabo en el catálogo pretenda realizar una absoluta despolitización de su pintura.³⁷⁴ Pese a que Sweeney define *Persona en presencia de la naturaleza* de 1935 como «apocalíptica», añade que su «aspecto de pesadilla ofrece escasa evidencia de nuevos intereses pictóricos».³⁷⁵ Respecto al trabajo realizado en torno a 1937, Sweeney explica que «parece reflejar un extraño mundo oscuro y salvaje. La guerra, el sufrimiento y la consciencia de la separación de su hogar sin duda pesaron fuertemente en él durante este tiempo». Sin embargo, se apresura a decir Sweeney a continuación, «[Miró] nunca tuvo ningún interés o afiliación política seria» más allá de un interés por doctrinas marxistas y la injusticia social.³⁷⁶

Respecto a la desaparecida pero emblemática obra que Miró titula *El segador*, un mural realizado para la exposición universal de París en 1937 y que Sweeney

³⁷³ «Miró's color rarely offers the sombre tonalities we associate with so much Spanish painting [...]. He has a blither note [...] the slow movements of a Spanish dance will suddenly burst into those of a Catalan Sardana with its intoxicating swing and wistful skirl of pipes», J. J. Sweeney, *Joan Miró*, 1941, p. 14.

³⁷⁴ Para un estudio en profundidad sobre este tema consultar Marko Daniel y Matthew Gale (ed.): *Joan Miró, La escalera de la evasión*, Fundació Joan Miró y Tate Modern, Barcelona/Londres, 2011.

³⁷⁵ «[...] a distinct nightmare cast and offered little evidence of new pictorial interests». J. J. Sweeney, *Joan Miró*, 1941, p. 62.

³⁷⁶ «[...] seems to reflect a strange gloom and savagery. War, suffering and the consciousness of a separation from his home undoubtedly weighted heavily on him at this time [...] [Miró] «never had any serious political interests or affiliations». J. J. Sweeney, *Joan Miró*, 1945, p. 68.

incluye ocupando una página entera de su catálogo, sorprende que el autor únicamente destaque «el retorno a un espíritu más fantástico y decorativo que había caracterizado la totalidad de su trabajo anterior», siendo esta una de las obras más políticamente comprometidas del pintor catalán.³⁷⁷ En el catálogo de la siguiente retrospectiva de Miró en el MoMA en 1959, James Thrall Soby, rectifica esta somera interpretación de Sweeney, que dice anular el contenido y significado ideológico de la obra. Soby, que había visitado la exposición internacional de París, expresa que siempre ha considerado «más que posible que la feroz y atormentada figura central del segador con la hoz tuviera un significado más simbólico que decorativo, especialmente teniendo en cuenta que se colgó en el mismo edificio que el absolutamente anti ornamental Guernica de Picasso».³⁷⁸ Soby apunta a la interpretación del poeta Juan Larrea de *El Segador* como símbolo de la Cataluña oprimida (no podemos olvidar que *Els Segadors* es el himno nacional).³⁷⁹

De forma semejante, al hablar de *Naturaleza muerta con zapato viejo*, una obra posteriormente considerada como «el Guernica mironiano»,³⁸⁰ Sweeney relaciona la sensación de extrañeza y ansiedad que el lienzo provoca, con «una muestra inconsciente de su empatía por la pobreza y el sufrimiento, tan grave en ese momento, en el mundo donde transcurre su infancia». Sin embargo, no menciona, en ningún momento, la guerra que asola España mientras Miró pinta esta fantasmagórica imagen. Sweeney no considera que el compromiso del artista con el conflicto bélico sea contundente (o al menos, así lo expresa) y concluye

³⁷⁷ «[...] return to the more fantastic decorative spirit which had characterized his earlier work as a whole». J. J. Sweeney, Joan Miró, 1945, p. 68. La crítica de arte Emily Genauer también había considerado el panel en términos «puramente decorativos» en su artículo «All-Starts Casts», *Parnassus*, Vol. 9, N. 5, 1937, pp. 9-12.

³⁷⁸ «[...] it has always seemed more than possible that its ferocious and tormented central figure of a reaper with a sickle was intended to have a symbolic as opposed to a decorative meaning, especially since Picasso's thoroughly anti-ornamental Guernica was hanging in the same building». James Thrall Soby: *Joan Miró*, MoMA, Nueva York, 1959, p. 88.

³⁷⁹ Soby menciona a Juan Larrea y su interpretación de *El segador* como símbolo de la Cataluña oprimida (*Els Segadors* es el himno nacional), teoría confirmada por Josep Lluís Sert, co-arquitecto del pabellón. El propio Soby nos remite al texto de Juan Larrea, «Miroir d'Espagne», *Cahiers d'Art*, N. 4-5, 1937, p. 158. Además de una posible referencia al saludo republicano del puño en alto y a la hoz icónica del Socialismo, Robert Lubar ha identificado esta figura como «una referencia al levantamiento popular del campesinado catalán contra Felipe IV en el siglo XVII durante la Guerra de los treinta años», R. Lubar: «El compromiso de Miró» en *Joan Miró, La escalera de la evasión*, 2011, pp. 34-35.

³⁸⁰ Jacques Dupin, catálogo de la exposición en Pierre Loeb, París, 1937/38.

minimizando la implicación ideológica de Miró diciendo que «si su consciencia hacía el esfuerzo, no así su corazón».³⁸¹ Este comentario lleva a Robert Lubar a considerar la de Sweeney una «lectura empobrecida» de la obra del pintor catalán.³⁸² Sin embargo, es la que pasa a generalizarse en Estados Unidos a través del papel legitimador del MoMA en estas fechas. La lectura de Sweeney ha contado con una importante continuación incluso hasta la actualidad, como demuestran las palabras del crítico de arte y profesor de Filosofía Arthur C. Danto quien, a propósito de *Naturaleza muerta con zapato viejo* escoge unas palabras muy cercanas a las Sweeney: «Miró estaba ciertamente asqueado por la guerra en España, pero finalmente no era una persona con inclinaciones políticas».³⁸³

Contraviniendo la visión de Sweeney, son varios los estudios que han rebatido esta idea. Robert Lubar ha reivindicado al Miró más político destacando su «eterno compromiso con su país –su defensa de la nación catalana, sus gentes y tradiciones» y ha recordado que

Miró se comprometió con la realidad social de su época precisamente por realizar su trabajo al margen de la política, ofreciendo a sus ciudadanos una serie de imágenes emblemáticas en las que podían verse reflejados como pueblo y como nación.³⁸⁴

Además, hoy en día contamos con declaraciones del artista realizadas posteriormente, en las que explica que en ese momento «estaba muy deprimido y desconcertado [...]». La guerra civil no era más que bombardeos, muertes, fusilamientos, y yo quería reflejar ese momento tan dramático y triste [...] tenía la

³⁸¹ «[...] an unconscious token of his sympathy for the poverty and suffering so acute at this period in the world of his boyhood. But if his conscience was in the effort his heart was not», J. J. Sweeney, 1941, p. 68.

³⁸² «[...] impoverished reading of his painting», Robert S. Lubar: «Miró, Dalí and Their American Critics in 1941, *Jornades d'Estudis Catalano-Americans*, Comissió Amèrica I Catalunya, Barcelona, 1992.

³⁸³ «Miró was certainly sickened by the war in Spain, but he was not finally a political person». Arthur Coleman Danto: *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, University of California Press, Berkeley, 1997, p. 105

³⁸⁴ R. Lubar: «El compromiso de Miró», 2011, pp. 31 y 37. Lubar relaciona la postura de Miró con la política de la «forma resistente» del filósofo francés Jacques Rancière (n. 1940) que ha definido la práctica metapolítica del arte autónomo.

conciencia clara de que pintaba algo tremendamente grave».³⁸⁵ Sin embargo, debemos tener en cuenta que en 1941 Miró rechaza pronunciarse sobre la Guerra Civil de una manera personal en varias ocasiones. No obstante, como dice el profesor de Bellas Artes y amigo del pintor, Georges Raillard, «los silencios de Miró son legendarios».³⁸⁶ En la entrevista que Georges Duthuit realiza en 1936 para *Cahiers d'art*, en la que al ser cuestionado acerca de la situación en España Miró sentencia: «me limito estrictamente al terreno de la pintura».³⁸⁷ Asimismo, en un cuaderno personal de esos años Miró escribe «uno tiene que estar preparado para trabajar entre una indiferencia absoluta y en la más profunda oscuridad».³⁸⁸

Por tanto, al igual que Miró, Sweeney evita el tema de la Guerra Civil y las serias dificultades que la dictadura franquista conllevan para él y su familia, penalidades que tan bien conoce a través de su correspondencia con el artista y de la amistad de ambos con Pierre Matisse, una persona muy consciente de la situación de Miró. Sin embargo, las razones de Sweeney para esta omisión quizás no sean tan evidentes. Según el análisis de Robert Lubar, «la decisión de Miró de abordar un tema político de manera consciente le alejaba de su verdadero camino como un pintor puro [...]. La pintura debía separarse de la praxis de la vida si aspiraba a ser universal».³⁸⁹ Por tanto, podemos entender el enfoque de Sweeney como una consecuencia de la interpretación formalista del arte moderno, con su énfasis en mantener las manifestaciones artísticas alejadas de la sociedad e incluso de la historia. Por otra parte, Lubar también apunta que tras la persecución de los artistas en Europa por parte de Adolph Hitler en 1937, Alfred Barr está

³⁸⁵ Joan Miró, entrevista con Lluís Permanyer: «Revelaciones de Joan Miró sobre su obra», *Gaceta Ilustrada*, 23 de abril de 1978, p. 382, pp. 45-56. Recogida por M. Rowell (ed.): *Joan Miró*, 2002, p. 382.

³⁸⁶ Georges Raillard: *Conversaciones con Miró*, Gedisa editorial, Barcelona, 1993, p. 11.

³⁸⁷ Georges Duthuit: «Où allez-vous Miró?», *Cahiers d'Art*, N. 8-10, París, 1936, pp. 261-66. Número aparecido en mayo de 1937. Traducción procedente de M. Rowell, *Joan Miró*, 2002, p. 213.

³⁸⁸ Gaëtan Picon: *Joan Miró. Carnets Catalans, Dessins et Textes Inédits*, Albert Skira, Génova, 1976, p. 50. Debemos recordar, sin embargo, que la obra de Miró no deja lugar para la ambigüedad en cuanto al posicionamiento ideológico. El grabado *Aidez l'Espagne*, incluía las siguientes palabras: «En la lucha actual, veo las fuerzas caducas del lado fascista; y del otro lado, al pueblo, cuyos inmensos recursos creadores han de dar a España un impulso que asombrará al mundo». Ver el artículo de Concepción Lomba Serrano: «El compromiso político de Picasso, Miró y Dalí», en Jaime Brihuega (ed.): *Arte y Política en España: 1898-1939*, Conserjería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2002, pp. 78-89.

³⁸⁹ «Miró's decision to approach a consciously political theme deterred him from his true path as a pure painter. [...] painting must remain separate from the praxis of life if it aspired to universality». R. Lubar, «Miró, Dalí and Their American Critics», 1992, p. 30.

gravemente preocupado por el destino de los artistas en París, y puede que, de manera consciente o inconsciente, su decisión de eliminar la trascendencia ideológica de la obra de Miró se corresponda al temor (tan realista), a las represalias políticas.³⁹⁰

En cualquier caso, y pese a evitar mencionar la dimensión política de la pintura de Miró, el hecho de que Sweeney tenga la iniciativa de organizar la exposición durante los meses en los que Europa sufre la II Guerra Mundial es en sí un hecho relevante. Asimismo, del 16 de julio al 7 de septiembre de 1941, es decir, los meses previos a la exposición de Miró, dos exposiciones se muestran de forma paralela: *Masterpieces of Picasso*, una versión reducida de la exposición retrospectiva que Barr dedica al pintor español en 1939 y que gira en torno al *Guernica*, y *Prize-Winning Posters for National Defense*, una muestra de evidente carácter bélico. Además, el público había podido visitar otra exposición propagandística, *Britain at War*, hasta el mes de septiembre en el MoMA.

La teoría del *Homo Ludens*

Por otra parte, el peso ideológico presente en la pintura de Miró incuestionablemente dificulta la interpretación realizada, no solo por el MoMA, sino por el propio Sweeney, que en este momento está muy interesado en la relación entre el arte y el juego. Es este interés el que condiciona la lectura de la obra de Miró en un catálogo que comienza de la siguiente forma: «alegría, luz del sol, fortaleza –color, humor, ritmo: estas son las notas que caracterizan el trabajo de Joan Miró».³⁹¹ Es cierto que el énfasis en el espíritu alegre del pintor ha inundado la mayoría de sus críticas anteriores en Estados Unidos. Por ejemplo, en el catálogo de la exposición *Painting in Paris from American Collections*, de 1930 en la que se seleccionan *Perro ladrando a la luna* y *Composición* de 1927 (Valentine Dudensing, Nueva York), el propio Alfred Barr declara que la primera

³⁹⁰ Los telegramas de Barr al embajador de Estados Unidos del 22 de julio de 1940 demuestran su interés por Picasso, Braque, Léger y Miró entre otros, como es el hecho de que ayudara a tantos artistas a establecerse en Estados Unidos, incluido Dalí, a través del llamado *Internacional Rescue Committee*, organismo del propio museo. La revista *Partisan Review* también asiste a un gran número de artistas e intelectuales en su traslado a Estados Unidos. Para más información consultar S. Guilbaut, 1983, p. 63.

³⁹¹ «Gaiety, sunshine, health -color, humor, rhythm: these are the notes which characterized the work of Joan Miró». J. J. Sweeney, *Joan Miró*, 1941, p. 13.

es la obra más famosa de Miró debido a que en ella «su humor es más obvio». Además, destaca su carácter romántico al relacionar este lienzo con una composición del pintor, poeta y grabador inglés William Blake (1757-1827), con la diferencia, apunta el autor, de que la de Blake se realiza «con un componente serio». Respecto a *Composición* Barr expone: «su pintura es un *scherzo*, una alegre melodía visual, o una conversación ingeniosa que uno puede disfrutar sin escuchar lo que se dice».³⁹² Con ello Barr asume la visión acuñada por Sweeney y atenúa la posible transcendencia ideológica de la obra de Miró, insistiendo en las cualidades del arte puro, aquel que permite el deleite de una obra plástica sin necesariamente tener que entender su contenido. Una visión que en este sentido coincide con su deseo de reivindicar la autonomía del arte moderno. También el pintor George L. K. Morris en el catálogo de la Colección Albert E. Gallatin especifica que el enfoque de Miró «[...] usualmente contiene un significado emocional, un curioso equilibrio rococó entre el humor y la ensoñación que da a sus pinturas su encanto personal».³⁹³ Igualmente,—recordaremos las palabras de Katherine Dreier, quien destaca el «delicioso humor y excentricidad» del artista.³⁹⁴

Con este breve recorrido queremos insistir en que esta lectura no es exclusiva de Sweeney: por el contrario, es la que se impone de manera dominante en Estados Unidos. También Herbert Read opina en 1934 que

[...] comparado con el trabajo de algunos de sus colegas surrealistas, hay en el español cierto júbilo no sólo para el color, sino también conceptualmente [...] su paleta es brillante, como la de las miniaturas

³⁹² «[...] perhaps because its humor is most obvious»; «[...] his painting is a *scherzo*, a gay, visual tune, or a witty conversation which one may enjoy without overhearing what is said». Alfred H. Barr, Jr.: *Painting in Paris from American Collections*, MoMA, Nueva York, 1930, p. 35.

³⁹³ «Miró's approach is at times highly architectural, particularly in his recent work; but it is usually the emotional over-meaning, a curiously rococo blend of humor and reverie that gives his paintings their peculiar charm». VV. AA: *A. E. Gallatin Collection. Museum of Living Art*, Philadelphia Museum of Art, 1954, pp. 44-45. Notas originalmente preparadas para una edición anterior a cargo de George Morris, la publicación final fue editada. El enfoque de Sweeney sería mantenido durante años en Estados Unidos durante mucho tiempo se apunta al sentido del humor en la obra de Miró. El catálogo de la exposición en el Institute of Modern Art (Boston, 24 de enero al 3 de marzo de 1946) titulada *Four Spaniards: Dalí, Gris, Miró, Picasso*, acusa la influencia de Sweeney cuando de Miró dice: «sus cualidades más personales son una fina y variada apreciación del color y el sentido del humor».

³⁹⁴ «His delightful humor and whimsicality». Palabras recogidas en Robert Herber, Eleanor S. Apter y Elise K. Kenney, E.: *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné*, Yale University Art Gallery, New Haven, 1984, p. 461.

persas o la porcelana china y, si no penetramos más allá del mundo que ha creado, debemos admitir un encanto superficial.³⁹⁵

Pero esta última apreciación es importante, pues manifiesta que, como Sweeney, Read advierte que detrás de la frescura del color y la alegría de sus composiciones hay una dimensión más profunda, pero decide «no penetrar más allá».

Si tan solo unos meses antes Clement Greenberg destacaba la enorme dificultad de mantener «la frescura y progresión» del arte abstracto, en referencia a las exposiciones de Miró, Léger y Kandinsky (de las cuales señala que una obra de Miró es la que consigue «el éxito más absoluto»),³⁹⁶ el texto de Sweeney incide, precisamente, en la concreción de esa frescura, esa capacidad superadora y evolutiva de Miró. Pese a estas atribuciones previas, la percepción de Miró como un artista alegre e imaginativo cobra una fuerza mucho mayor en la interpretación de Sweeney, pues su análisis trasciende el texto de su catálogo: Sweeney incluye esta exposición en un programa expositivo más extenso que relaciona la obra del catalán con la de Paul Klee (a quien dedica una monografía unos meses antes), Alexander Calder (en 1944), y Marc Chagall (1946), todas en el mismo MoMA. De esta última, imbuida de este mismo espíritu alegre, celebratorio y, sobre todo subjetivo, Sweeney destaca que el pintor de origen ruso: «tiene una sensibilidad para la poesía sencilla y sentido del humor».³⁹⁷

Esta apreciación de artistas se hace en perfecta sintonía con la teoría del *homo ludens* propuesta por el historiador holandés Johan Huizinga (1872-1945) y publicadas por primera vez en 1938 (traducidas al inglés en 1949 y al francés en

³⁹⁵ «Compared with the work of some of his surréaliste colleagues, the Spaniard has a gaiety not only of color but also of conception. [...] His colors are bright like those of Persian miniatures or Chinese porcelain, and if we penetrate no farther into the world he has created, we must admit its superficial charm». Herbert Read, *Cahiers d'art*, N. 1-4, 1934.

³⁹⁶ «[...] how arduous is the career of the abstract painter, how difficult it is to sustain his freshness and growth». «[...] the most completely successful single painting of the show». Clement Greenberg: «Review of Exhibitions of Joan Miró, Fernand Léger, and Wassily Kandinsky», *The Nation*, 19 de abril, 1941. Recogido en J. O'Brian (ed.), *Clement Greenberg Vol. I*, 1986, pp. 62-65.

³⁹⁷ «[Chagall] who has a feeling for simple poetry and a sense of humor». J. J. Sweeney: *Marc Chagall*, MoMA, Nueva York, 1946, p. 7.

1951).³⁹⁸ Sabemos que las ideas de Huizinga provocan un enorme interés en Sweeney porque en 1959 dedica un artículo al análisis de la teoría del *homo ludens* en relación con las artes, enfatizando el papel que el juego ha tenido en la historia del arte como elemento regenerativo.³⁹⁹ En 1967 dedica también un capítulo de su libro *Vision and Image* al tema del juego en el arte con el título «Más allá del espejo» en el cual expone

el trabajo de cada uno [Miró y Chagall] proporciona evidentes ejemplos del valor generativo del juego en la pintura. Ambos son artistas cuyo genio reside muy claramente en su capacidad de juego con el medio con el que han elegido expresarse, tan libremente como un niño, sin embargo, con una madurez conceptual inigualable entre los más grandes artistas contemporáneos.⁴⁰⁰

El interés de Sweeney en el juego comienza en realidad a principios de su carrera como poeta y crítico literario, en la década de los veinte. Sweeney defiende la idea del poeta y filósofo francés Paul Valéry (1871-1945), que entiende la poesía como un juego entre las palabras y el lenguaje, que Sweeney traslada a la apreciación de las artes visuales. A lo largo de varias exposiciones Sweeney viene resaltando la capacidad imaginativa de algunos artistas para incorporar el juego en sus producciones artísticas, pero es en este artículo, *Contemporary Art, The Generative Role of Play* («arte contemporáneo: el papel generativo del arte») donde Sweeney determina que el juego es una fuerza vital necesaria no sólo para el artista en su proceso creativo, sino también para el público, que tiene que contemplar el arte con ese «espíritu del juego». Sin «esta disposición a acercarse a

³⁹⁸ El *homo ludens* es «el humano que juega» frente a *homo sapiens* «el humano que piensa» y el *homo faber* «el humano que fabrica». Las primeras traducciones al inglés son Johan Huizinga: *Homo Ludens: a Study of the Play Element in Culture*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1949 y *Homo ludens; a Study of the Play-Element in Culture*, Beacon Press, Boston, 1955. Sabemos que Sweeney maneja la primera.

³⁹⁹ En este artículo Sweeney recopila opiniones de pensadores, artistas y escritores acerca del tema del juego y las artes, como Constantin Brâncuși que declara que «una vez que dejas de ser un niño mueres», el poeta estadounidense Ralph Waldo Emerson (1803-1882), quien aconseja «convertirse en árbol antes de pintarlo» y el poeta y dramaturgo alemán J. C. Friedrich von Schiller (1759-1805) para quien «el hombre solo está completo cuando juega»). Sweeney cita además a Platón, Erasmo, Mallarmé y Rabelais, entre otros.

⁴⁰⁰ «The work of each provides evident examples of the generative value of play in painting. Both are artists whose genius lies very clearly in their ability to play in the medium in which they have chosen to express themselves, as freely as any child, yet with a maturity of conception unmatched by any but the greatest of their contemporary fellow artists». J. J. Sweeney, *Vision and Image*, 1967, pp. 79-80.

lo desconocido en el arte tal y como el niño se aproxima a fenómenos de la naturaleza que le son desconocidos, no podemos esperar disfrutar de expresiones artísticas que son frescas y vitales».⁴⁰¹ Nótese que «frescura» y «vitalidad» son para Sweeney los dos rasgos más distintivos de la pintura de Joan Miró en el catálogo de 1941. Sweeney suscribe así la teoría del *Homo Ludens* de Johan Huizinga, por la cual «para entender la poesía hay que ser capaz de ponerse el alma del niño como una capa mágica, abandonando la sabiduría del hombre».⁴⁰² Lo que es más, parece que se hubiera adelantado a ella cuando en 1935 y a propósito de la exposición de Calder en The Renaissance Society, dice Sweeney que la obra de Calder «se comunica con el niño que vive dentro de nosotros».⁴⁰³

La apreciación de Sweeney de la pintura de Miró, en sintonía con la teoría del *homo ludens* tiene una clara continuidad en la crítica estadounidense de las décadas posteriores, mientras en Francia triunfa una fortuna crítica del pintor más orientada a la mística y la cabalística, impulsada por el escritor Michael Leiris (1901-1990). En 1947 Clement Greenberg argumenta que el pintor catalán «mantiene el hedonismo característico de la década de los veinte» y por ello es «el inspirador de muchos otros [artistas] celebratorios como Calder y Stuart Davis. Quizás porque el ánimo de Miró encajaba en ese momento con el propio de los estadounidenses mejor que ningún otro y por ello mostraron una mayor receptividad a su arte».⁴⁰⁴ Greenberg conjetura que, de la misma manera que se ha entendido mejor la frivolidad de la que era acusado Henri Matisse en su día una vez pasado su *zeitgeist*, «estoy seguro de que el hedonismo suave y cálido de Miró será tomado con gran seriedad y veremos su arte, [...] como mayor que el estado

⁴⁰¹ «[...] this willingness to approach the unfamiliar in art as the child approaches unfamiliar phenomena in nature, we cannot hope to enjoy art expressions that are fresh and vital». Sweeney advierte que esta disposición debe partir de la curiosidad (semejante a la del niño) y en ningún caso desde la inmadurez. Se debe pues, «jugar seriamente». J. J. Sweeney: «Contemporary Art. The Generative Role of Play», *The Review of Politics*, Vol. 21, N. 2, abril 1959, pp. 389-401.

⁴⁰² «To understand poetry we must be capable of donning the child's soul like a magic cloak and of forsaking man's wisdom for the child's».

⁴⁰³ Remito a la nota de pie de página n. 249, en el capítulo II.

⁴⁰⁴ «Miró remains still in the private hedonism of the first decade after the First World War [...]. He was the inspirer of such other celebrators of that same place and period as Calder and Stuart Davis. And perhaps it is because Miró's mood fitted the American one at that time better than any other that Americans have shown greater receptiveness to his art». Clement Greenberg, «Art», *The Nation*, 7 de junio de 1947.

de ánimo del que surge».⁴⁰⁵ La monografía que Greenberg dedica a Joan Miró en 1948 consolida la fortuna crítica propuesta por Sweeney al presentar la obra del pintor catalán como fundamentalmente subjetiva y formalista, «no es el vehículo de la historia como ocurre con el [arte] de Picasso», explica Greenberg, Miró «es un pintor forzado a explorarse a sí mismo y no [a explorar] el mundo».⁴⁰⁶

Miró versus Dalí

La muestra paralela, dedicada a Salvador Dalí en el MoMa en 1941, incluye cuarenta y ocho pinturas, treinta y seis dibujos y grabados y seis joyas diseñadas por el artista.⁴⁰⁷ Pese a que las exposiciones se hacen coincidir en el tiempo, en ningún caso se trata de un proyecto conjunto. De hecho, como evidencia la fig. 62, el espectador del museo puede elegir entre un recorrido u otro sin que en ningún momento quepa la menor duda de que ambos artistas simbolizan propuestas irreconciliables.

Dalí, que reside en Nueva York desde 1940, ha sido ya objeto de cierta deslegitimación llevada a cabo, entre otros, por el poeta francés y fundador del movimiento surrealista, André Breton (1896-1966).⁴⁰⁸ Pese a haberse posicionado a favor de la revolución rusa y el Partido Comunista en la década de los veinte, Dalí sufre un giro ideológico a partir de 1933 y no solo incluye iconografía propia del nacionalsocialismo si no que además realiza provocadoras declaraciones a favor de esta tendencia totalitaria. El prestigio de Dalí queda tan deteriorado en Nueva York que en la última de las exposiciones organizadas por Howard Putzel en la New School of Social Research, institución ligada al exilio europeo y a la ideología antifascista, no solo se ignora por completo su obra, sino que se coloca en la puerta un cubo de basura en el que está escrita la palabra «Dalí». Por el contrario, Miró tiene un gran prestigio artístico, aumentado por su conocida

⁴⁰⁵ «I am sure, Miró's warmer and gentler hedonism will take on greater seriousness, and we shall see that his art, [...] is larger than the mood from which it springs. Con tiempo, dice Greenberg, se reconocerá a Miró como uno de los maestros del siglo XX». C. Greenberg, «Art», 1947.

⁴⁰⁶ «His art does not become the vehicle of history in the way Picasso's is [...] a painter that is forced to explore himself rather than the world». Clement Greenberg: *Joan Miró*, The Quadrangle Press, Nueva York, 1948, pp. 34-35.

⁴⁰⁷ La mayoría de obras pertenecen a coleccionistas particulares como A. Conger Goodyear, Sidney Janis, Edward James, Julien Levy, Edward M. M. Warburg, Walter Arensberg, el artista Joseph Cornell, y sobre todo, del propio artista completan la exposición.

⁴⁰⁸ Ver su artículo «Des tendences les plus récentes de la peinture surréaliste», *Minotaure*, N. 12-13, 12 de mayo de 1939.

posición antifascista, lo que se pone de manifiesto en las conferencias celebradas con motivo de esta exposición, que muestra obras surrealistas de los últimos cuatro años y a las que sabemos que acuden los artistas William Baziotes y Robert Motherwell.

La controversia generada en Nueva York a propósito de la figura del artista de Figueras es recogida en el exhaustivo catálogo publicado por el museo a cargo de James Thrall Soby. En el prólogo, Monroe Wheeler reconoce que

[...] nuestra exposición de su trabajo [...] pudiera parecer inapropiada en un momento como este. Sin embargo, en esta época creemos que la función de un museo se duplica o triplica. Se debe continuar como siempre, a riesgo de parecer que se carece de sensibilidad, para así continuar protegiendo el arte y alentando a los artistas que atraviesan la crisis hasta un momento más propicio.⁴⁰⁹

Si bien estas palabras hacen referencia al conflicto bélico en Europa, revelan que el MoMA se ve así mismo como el «defensor» no solo del arte contemporáneo, sino del propio carácter democrático, que «duplica su trabajo» en tiempos convulsos. Wheeler puntualiza que la relación del museo con el artista catalán corresponde únicamente a que «creemos que Dalí es un artista del mayor interés en este momento y significativo desde el punto de vista histórico». Wheeler continúa explicando que «la conducta de Dalí puede ser poco digna, pero [...] los ejemplos reproducidos aquí por el Sr. Soby se han seleccionado para ayudar a quienes están más preocupados por un estudio serio del trabajo de Dalí que por su conducta».⁴¹⁰ Es decir, que lo verdaderamente importante, como ya había manifestado Barr a propósito del arte de Miró, no reside ni en la conducta del artista ni en el contenido de la obra, si no exclusivamente en el arte como objeto artístico.

⁴⁰⁹ «[...] our exhibition of his work, [...] might seem inappropriate at a time like this. But we believe that the function of a museum now is two-fold, or three-fold. It must go on as usual, even at the risk of appearing to lack a tragic sense, so as to help maintain art and encourage artists through the crisis to a more propitious moment [...]. We believe that Dalí is an artist of the greatest interest at the moment, and meaningful in this historic sense [...]. Dalí's conduct may have been undignified, but [...]. The examples which Mr. Soby reproduces here were selected to assist the serious student who is more concerned with Dalí's work than his behavior». Monroe Wheeler en la introducción del catálogo: *Salvador Dalí*, MoMA, Nueva York, 1941, p. 7.

⁴¹⁰ Monroe Wheeler en la introducción de *Salvador Dalí*, 1941, p. 7.

Un último punto a destacar en esta exposición y que ya apunta Robert Lubar en su artículo de 1992, «Miró, Dalí and Their American Critics», consiste en la propia instalación de las obras, pues, pese a estar muro con muro, las pinturas se muestran de manera prácticamente opuesta: los lienzos de Dalí, acompañados de grandes cartelas, destacan sobre unas paredes oscuras y escasamente iluminadas; las obras de Miró, por el contrario, se muestran sin rótulos informativos y ampliamente separadas unas de otras en unas paredes inmaculadamente blancas. La decisión de situar la exposición de Miró de manera envolvente dejando las obras de Dalí en el oscuro centro del recorrido, ofrece ya material metafórico para su elucubración, pues todo el proyecto gira en torno a la idea de que ambos artistas ofrecen soluciones opuestas, la de Dalí, relacionada con los oscuros recovecos de la psique y la literatura, y la de Miró, ofreciendo un arte plástico inocente y concentrado en el lirismo del «arte por el arte».

Respecto a la comparación de la obra de ambos artistas, Sweeney se posiciona del lado de Miró incluso años antes de este proyecto. En un artículo de 1935 titulado precisamente «Miró, Dali» [sic] analiza las diferencias entre ambas propuestas llegando a la siguiente conclusión:

mientras la pintura superrealista de Dalí y de sus menos interesantes colegas son presentaciones meramente llamativas debido a cualidades ilustrativas de viejas formas en composiciones estereotipadas, el trabajo de Miró ofrece invenciones plásticas que tienen una genuina cualidad superrealista de espontaneidad y libertad de manera constante.⁴¹¹

El reconocimiento de Miró en Estados Unidos

En fechas previas a 1941, la obra de Miró ha sido enormemente valorada entre la crítica, muy especialmente por Henri McBride,⁴¹² pero apenas ha sido divulgada

⁴¹¹ «While the Superrealist painting of Dali and of his less interesting collages are presentations, arresting merely for illustrational qualities, of old forms in hackneyed formal organizations, Miró's work constantly provides plastic inventions that have a genuine Superrealist quality of spontaneity and freedom». J. J. Sweeney: «Miró and Dali», *The New Republic*, 6 de febrero, 1935.

⁴¹² McBride, que se define como «devoto» de Miró en un importante artículo titulado «Miró», publicado en *New York Sun*, 8 de diciembre de 1928, no solo escribe sobre la obra del artista que ha podido conocer en París si no que colabora con Albert Gallatin para poder traer las tres célebres obras al Museum of Living Art. Para más información sobre la recepción de la obra de Miró previa a la exposición de Sweeney remito al artículo de Javier Pérez Segura: «Apostando por Joan Miró. El protagonismo de la revista Parnassus entre 1932 y 1941», *Archivo Español de Arte*, julio-septiembre 2016, pp. 269-80.

en Estados Unidos.⁴¹³ Con todo, según el poeta francés Jaques Dupin, biógrafo del pintor, no es en España ni en Francia donde se reconoce por vez primera a Miró como uno de los grandes creadores del siglo xx, si no en Estados Unidos.⁴¹⁴ La retrospectiva organizada por Sweeney en 1941 marca el inicio de dicha consagración, que en Europa no tiene lugar hasta que Miró se hace con el Gran Premio de Grabado de la bienal de Venecia de 1954. En Nueva York, el éxito de Miró en el MoMA tiene una importante continuación de manera inmediata por su presencia en las dos primeras muestras de Art of This Century, la galería dirigida por Peggy Guggenheim al año siguiente (con la que Sweeney colabora) y las exposiciones en la Pierre Matisse Gallery (para una de las cuales Sweeney escribe el catálogo). Es decir, la posición de Sweeney respecto a Miró es crucial para entender la recepción de Miró en Estados Unidos.

Irónicamente, según la historiadora del arte Carolyn Lanchner el periodo previo a este triunfo constituye para Miró, «el episodio más desgarrador de su vida», pues coincide con su huida de París hasta Mallorca.⁴¹⁵ Dada su implicación en el pabellón de la república española para la exposición universal de París en 1937, Miró se siente seriamente amenazado y decide recluirse en la isla balear, manteniendo una vida lo más discreta posible.⁴¹⁶ Como recoge Joan Punyet Miró,

⁴¹³ Recordemos que Miró se ha expuesto en la bienal internacional del Brooklyn Museum de 1926, al año siguiente en la Living Art Gallery y en 1929 en The Harvard Society of Contemporary Art en una exposición dedicada al arte realizado en París. El museo Wadsworth Atheneum incluye su obra en la exposición *Newer Surrealism* de 1931, al año siguiente en la Julien Levy Gallery expone algunas de sus obras, al igual que hace el propio MoMA en la exposición de Alfred Barr, *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1936). La Pierre Matisse Gallery representa a Miró en Estados Unidos desde 1932. Además, Miró participa en varias ocasiones en la exposición Carnegie International de Pittsburg.

⁴¹⁴ Jacques Dupin: «Joan Miró et Pierre Matisse», *Pierre Matisse, passeur passionné: Un marchand d'art et ses artistes*, Hazan, Vanves Cedex, 2005, p. 52.

⁴¹⁵ «The most harrowing episode of his life». Carolyn Lanchner: *Joan Miró*, MoMA, Nueva York, 1993, p. 70. El propio Miró ha narrado este periplo, «[...] nos aconsejaron que saliéramos de París y fuéramos a Varengeville, donde teníamos amigos. La presencia de un hospital nos pondría al abrigo de los bombardeos alemanes. Y nosotros, pobres imbéciles, nos fuimos a Normandía. De la noche a la mañana empezaron los bombardeos. Entonces intenté irme a América con mi amigo, el arquitecto J. L. Sert, pero no había plazas en los barcos. Mi hija Dolores era pequeña. Para mí era una responsabilidad. Y como no pudimos irnos a América, Pilar y yo decidimos regresar a España». G. Raillard, *Conversaciones con Miró*, 1993, p. 37.

⁴¹⁶ Miró pasa por un momento muy duro, Pierre Matisse intenta enviarle dinero, pero no es fácil debido a las sanciones. La situación empeora y al año siguiente Miró ya no considera que seguro enviarle obras a Matisse, según pone de manifiesto en un carta del 7 de noviembre de 1942 conservada en The Morgan Library, Pierre Matisse Papers, Carpeta 045. Sin embargo, pide a Matisse que tenga catálogos disponibles de su obra para que los coleccionistas «no se olviden de su trabajo» y de hecho Pierre Matisse dedica varias exposiciones a la obra de Miró durante la primera

las cartas de esta época son a menudo escritas por su esposa Pilar Juncosa, con el objetivo de minimizar al máximo la presencia del artista catalán en España. En una de estas misivas, Pilar escribe a Sweeney: «Apreciado Sr. Sweeney, estuvimos realmente conmovidos al enterarnos de que usted está preparando una exposición para el próximo otoño, ya que sabemos que estará bien organizada, gracias al amor y la inteligencia que pondrá en su labor».⁴¹⁷ Por tanto, el proyecto del MoMA constituye un impulso importante para el ánimo de Miró desde el mismo momento de su concepción.

Además de la trascendencia de esta exposición para la carrera de Miró no debemos olvidar que constituye también un hito fundamental para la historia del arte español en el exterior en un momento dramático para la cultura moderna española, amenazada por la dictadura franquista. Recordemos que mientras el MoMA de Nueva York expone, de la mano de Sweeney, la obra de este pintor prácticamente desconocido en su país, en las exposiciones internacionales de Berlín (1942) y Buenos Aires (1947) España promociona un arte vinculado a la tradición, encabezado por la pintura de Ignacio Zuloaga (1870-1945).

Constelaciones

De este periodo en el que el artista se prepara para trabajar «en completa oscuridad e indiferencia» surge una bellísima serie que alude, precisamente, al cielo estrellado. Sin embargo, ninguna de estas obras se incorpora a la exposición de Sweeney, pues Miró no quiere separarse de ninguna pieza hasta que no de por concluida esta serie.

Finalmente, estas obras se muestran en la galería Pierre Matisse bajo el título de *Constelaciones* en 1945. De nuevo, la fecha resulta muy significativa ya que, como el mismo Sweeney acentúa en el texto que escribe para su catálogo, es la primera exposición en Estados Unidos de un artista «de la Escuela de París» tras la guerra. En un artículo para la revista *Town and Country* publicado entonces,

mitad de la recién inaugurada década, hasta la celebración, entre el 9 de enero y el 3 de febrero de 1945, de una exposición que reúna las *Constelaciones* junto con algunas litografías y cerámicas.

⁴¹⁷ Carta de Pilar Juncosa a James Johnson Sweeney conservada por su hijo Seán Sweeney y parcialmente recogida en Joan Punyet Miró: «Alexander Calder y Joan Miró: Una amistad, una complicidad», *Calder*, Fundació Joan Miró, 1997, Barcelona, p. 145.

Sweeney afirma que las *Constelaciones* (fig. 66) muestran «multitud de formas microscópicas nadan en un espacio infinito [...]. Estas formas diminutas son tan numerosas y tan sutilmente dispuestas que toda la composición parece estar en constante movimiento».⁴¹⁸ Enfatizando la lectura formal de la obra de Miró desarrollada en el catálogo de 1941, Sweeney relaciona «los efectos de infinitas recesiones a través de los fondos depurados y las sutiles diferenciaciones de color» así como las «agrupaciones de relaciones cromáticas y espaciales» de Miró, con efectos similares producidos en el último trabajo de Piet Mondrian (fig. 67).⁴¹⁹ Sin embargo, Sweeney apunta una diferencia fundamental en la obra mironiana: la riqueza simbólica de su pintura y la magia creada a través de los símbolos caligráficos que continúan estando presentes.

Para todos aquellos jóvenes artistas que se acercan a la galería de Pierre Matisse en 1945, las composiciones de Miró allí mostradas ofrecen una novedosa manera de anular la distancia, la perspectiva y de sugerir movimiento, brindando un antecedente importante a la composición *all over* desarrollada poco después en Nueva York.

Miró en Nueva York

Dos años después de esta exposición en la galería Pierre Matisse, el 8 de febrero de 1947, un feliz Alexander Calder se cala la barretina catalana para dar la bienvenida a su amigo Joan Miró, que por fin consigue llegar a Nueva York procedente de Lisboa.⁴²⁰ El pintor dispone del estudio de Carl Holty (1900-1973), un artista miembro del grupo AAA para trabajar y allí realiza el encargo de la

⁴¹⁸ «[...] throngs of microscopic forms swim in an infinite space [...]. The tiny shapes are so numerous and so subtly disposed that the whole composition seems to be in constant motion». J. J. Sweeney: «Miro's Modern Magic», *Town and Country*, abril 1945, pp. 93, 126-27.

⁴¹⁹ «Yet he gives an effect of infinite recession through the treatment of washed-in backgrounds and the subtle color differentiations which he employs in them. And against this background he organizes his ballets of tiny individualized shapes to which he conveys a suggestion of movement almost solely through a grouping of form and color relationships, much as Mondrian did in his last work». J. J. Sweeney, «Miro's Modern Magic», 1945, pp. 93 y 126-27.

⁴²⁰ En una carta de 1944 le dice a Pierre Matisse que espera ir lo antes posible [17/06/1944. Morgan Library Pierre Matisse Papers, Carpeta 045], pero la ansiada visita de Miró a Nueva York no llegaría hasta 1947, un año de clímax para el expresionismo abstracto neoyorquino. Con una invitación de Pierre Matisse, Miró viaja a Estados Unidos con el objetivo de realizar un fresco para el Terrace Plaza Hotel de Cincinnati, que James Thrall Soby muestra en el MoMA antes de su instalación definitiva. Miró permanece en Nueva York entre el 8 de febrero y el 15 de octubre de 1947.

pintura mural para el *Gourmet Room* del Plaza Hotel de Chicago. Al mismo tiempo, Calder trabaja en un móvil para uno de los salones, *Veinte hojas y una manzana*. Durante su estancia en Nueva York Miró también tiene la oportunidad de trabajar en el taller del grabador británico Stanley William Hayter (1901-1988), del que hablaremos en el siguiente capítulo.

En estos nueve meses Miró conoce personalmente a algunos de los pintores de la por entonces emergente Escuela de Nueva York. En una de las numerosas entrevistas que concede durante su estancia, declara su admiración por «la energía, la vitalidad [...] entusiasmo y su frescura» de aquellos jóvenes a quienes les aconseja liberarse de la influencia de la pintura Europea.⁴²¹ Aprovechando su estancia en Nueva York, Sweeney realiza una entrevista más al artista catalán para la revista *Partisan Review*, una de las mas seguidas por la intelectualidad progresista estadounidense y por aquellos interesados en el arte contemporáneo. Según la historiadora del arte Margit Rowell, en esta entrevista Miró se sincera con su viejo amigo y revela gran cantidad de información acerca de sus técnicas, iconografía personal, su interés en la pintura holandesa del s. XVII y su relación con el primitivismo, que tanto interesa a Sweeney. Para Rowell el resultado es «una de las más detalladas descripciones de sus métodos y de sus aspiraciones».⁴²² A propósito de su método de trabajo, Miró explica que «las formas se vuelven reales para mí a medida que trabajo. Es decir, más que disponerme a pintar algo, comienzo a pintar y, según pinto, la imagen comienza a imponerse ella misma, o a sugerirse debajo de mi pincel».⁴²³ Resulta muy curioso cotejar estas palabras con otras que Jackson Pollock expresa, precisamente, en el mismo número de la revista *Possibilities* donde aparece la entrevista de Miró previamente mencionada. En ella Pollock dice:

Cuando estoy en mi pintura no soy consciente de lo que estoy haciendo. Solo tras un periodo de «aclimatamiento» puedo verlo. No me da miedo hacer cambios, destruir la imagen, etc, porque la pintura tiene vida propia

⁴²¹ Francis Lee: «Interview with Miró», *Possibilities*, Nueva York, N. 1, invierno 1947-1948, pp. 66-67. Precisamente en ese mismo número de la revista *Possibilities* Jackson Pollock publica su famosa declaración titulada «My Painting».

⁴²² M. Rowell (ed.), *Joan Miró*, 2002, p. 206.

⁴²³ Traducción procedente de M. Rowell (ed.), *Joan Miró*, 2002, p. 296.

e intento que esta se haga patente. Es únicamente cuando pierdo contacto con la pintura que el resultado es un desastre.⁴²⁴

Por tanto se deduce que Pollock ha desarrollado un método de trabajo en el que, como en el de Miró, el control ejercido por el artista está presente y es fundamental pese a que se equilibra con el ejercicio de «dejarse llevar» por la propia obra. Ya en 1941 Sweeney había vislumbrado esta sintonía entre Miró y la «pintura que está por llegar»,⁴²⁵ pues en el catálogo de la retrospectiva del MoMA, advierte, con gran intuición, que

en las investigaciones de Miró tenemos el reflejo de una época inquieta e insatisfecha. Pero su obra no es una expresión burlona, satírica o derrotista del carácter de este período. Es el testimonio de un esfuerzo persistente y constructivo para conseguir un sólido equilibrio entre lo espiritual y lo material en la pintura.⁴²⁶

Tras la participación de Estados Unidos en la II Guerra Mundial, los artistas estadounidenses se sienten obligados a reflejar el compromiso político más allá de la experimentación con los valores plásticos, creando un arte nuevo, original y, sobre todo, independizado de la tradición europea, como corresponde al de una nación que se alza hegemónica. Es este buscado antagonismo con Europa el que motiva a la crítica a ensalzar un arte que elimina cualquier huella de sentido del humor, alegría o sentido lúdico en el arte. Sin embargo, el simbolismo inherente a la obra de Miró, como el de otros surrealistas europeos, incita a muchos artistas estadounidenses a crear una simbología propia, bien basada en el arte de otras culturas (de los nativos americanos, por ejemplo) bien en el psicoanálisis. Seis años

⁴²⁴ «When I am *in* my painting, I am not aware of what I'm doing. It is only after a short of "get acquainted" period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well». *Possibilities*, Vol. 1, N. 1, invierno 1947-48, p. 79.

⁴²⁵ María Dolores Jiménez-Blanco ha estudiado la presencia del pintor en EE. UU. y su influencia en los artistas estadounidenses y ha destacado que «Miró podía verse también, y eso era importante, como una interesante alternativa a la obra de otro artista igualmente influyente en la joven pintura americana, Piet Mondrian [...]. Porque aún siendo tan subjetiva que podríamos calificarla incluso de romántica frente al clasicismo neoplasticista, la obra de Miró no era ni mucho menos abstracta, y ese era un punto clave», en: «1941: Miró en Nueva York», XVI Jornadas Internacionales de Historia del Arte, CSIC, Madrid, 2012.

⁴²⁶ «In Miro's researches we have the reflection of a restless, unsatisfied age. But his work is not a scoffing, satirical, or defeatist expression of this period-character. It is the record of a persistent constructive effort to achieve a sound balance of the spiritual with the material in painting». J. J. Sweeney, *Joan Miró*, 1941, p. 78.

después de la retrospectiva de Sweeney, Greenberg escribe en *The Nation* que «es significativo que la influencia de Miró sea prominente, junto a la de Picasso, en la formación del arte de Jackson Pollock. Pollock es el pintor nuevo más importante desde el propio Miró».⁴²⁷ La influencia del pintor catalán en la obra de de Kooning es muy determinante en la década de los cuarenta, al igual que en la de Arshile Gorky. Como la obra de Miró, la de Gorky también tiene una gran deuda con sus raíces y su cultura de origen, en su caso son especialmente significativas las esculturas de las tumbas antiguas de su Armenia natal, así como algunos manuscritos medievales. Sin embargo, tal y como ha apuntado la historiadora del arte Diane Waldman, Gorky incorpora motivos presentes en la iconografía mironiana, como el ojo, la escalera y la estrella desde una fecha temprana. En 1940 inicia su serie *El jardín en Sochi* (fig. 69), una obra que tanto por estética como por su significado, nos lleva directamente a los paisajes catalanes de Miró. Incluso las palabras de Gorky nos recuerdan las minuciosas descripciones rurales de Joan Miró:

Me gustan los campos de trigo, el arado, los albaricoques, la forma de los albaricoques, los coqueteos del sol. Por encima de todo me gusta el pan [...]. Había un campo permanentemente en sombra donde crecían cantidades incalculables de zanahorias silvestres y los puercoespines hacían sus nidos. Había una roca azulada medio enterrada en la tierra negra con manchas aquí y allá como nubes caídas».⁴²⁸

⁴²⁷ «It is significant that Miró's influence is prominent, along with Picasso's, in the formation of Jackson Pollock's art; and Pollock is the most important new painter since Miró himself». Clement Greenberg: «Art», *The Nation*, Nueva York, 7 de junio de 1947. La influencia de Miró en la obra del pintor estadounidense ha recibido una gran atención y no nos detendremos en este tema salvo para simplemente mencionar que compositivamente, la dispersión de elementos por el lienzo de obras como *Paisaje catalán*, puede considerarse un precedente para la técnica del *all over*, y la atención prestada por Miró a los elementos simbólicos de las culturas precedentes tienen un claro paralelismo en la obra de Jackson Pollock. Este último declara en una entrevista concedida a *Arts & Architecture* en febrero de 1944 que son Miró y Picasso los artistas que más influencia ejercen en los artistas que integran la Escuela de Nueva York, a que, prácticamente son los únicos que no se trasladan a Nueva York durante la guerra. Para más información remito al artículo de Lucy Lippard: «New York Letter: Miró and Motherwell», *Art International*, Vol. 9, N. 9-10, diciembre 1965, pp. 33-35.

⁴²⁸ «I like the wheat fields, the plough, the apricots, the shape of apricots, those flirts of the sun. And bread above all [...]. There was a ground constantly giving shade where grew incalculable amounts of wild carrots, and porcupines had made their nest. There was a blue rock half buried in the black earth with a few patches here and there like fallen clouds». Ethel K. Schwabacher: *Arshile Gorky*, Macmillan, Nueva York, 1957, p. 66.

Waldman analiza *El jardín en Sochi* de Gorky en comparación con *Naturaleza muerta con zapato viejo* y encuentra grandes similitudes entre ambas obras: un tema similar, unos valores cromáticos afines y una composición indiscutiblemente mironiana, en la que el lienzo se divide en áreas eliminando toda profundidad. Sin embargo, según Waldman, Gorky

transforma tanto el contenido emocional como el descriptivo del lienzo de Miró [...] varía su intensidad. El siniestro campo negro de Miró es ahora una tierra amarilla llena de luz. La noche se convierte en día y una visión oscura y colérica se convierte en un cálido jardín soleado. El *staccato* nervioso de los contornos de Miró, las formas torturadas y la luz parpadeante sugiriendo disparos, guerra y llamas, se transforman en suaves formas líricas, que evocan un estado de ánimo pastoral de rica y sensual belleza.⁴²⁹

Es decir, Gorky realiza la misma lectura de la obra mironiana que Sweeney en 1941, que concluye su estudio del artista vaticinando que «la vitalidad y la risa de Miró, su lirismo ingenuo y su amor por la vida son, hoy, augurios de la nueva pintura para el nuevo período que está por llegar».⁴³⁰

Por último, y esto es especialmente importante por cuanto implica respecto a las ideas de Barr, contradiciendo la dicotomía «oficial» Miró/Dalí del MoMA, para Sweeney, Miró se contrapone únicamente a Pablo Picasso. Como comprobaremos con el análisis de otros proyectos posteriores de Sweeney, para él, ambos son semejantes, precisamente, porque su obra inaugura nuevos caminos para las siguientes generaciones. Recordemos que el *Guernica* (1937) se exhibe en el propio MoMA por primera vez en noviembre de 1939 con motivo de la exposición *Picasso. Forty Years of His Art* y por expreso deseo del artista la obra no continúa viajando en su labor propagandística sino que permanece en el museo hasta 1981. De manera prácticamente inmediata, *Guernica* se convierte en una contundente

⁴²⁹ «Gorky transforms the emotional as well as the descriptive content of Miró's canvas. While he uses Miró's basic palette, he changes his emphasis. Miró's ominous black field is now light-filled yellow ground. Night becomes day and a dark and angry vision becomes a hot sunny garden. The nervous staccato of Miró's contours, the tortured forms and flickering light, suggestive of gunfire, war and flames, are transformed into lyrical, smoothly flowing forms, evoking a pastoral mood of rich and sensuous beauty». D. Waldman, *Arshile Gorky*, 1981, p. 47.

⁴³⁰ «Miro's vitality, laughter, naive lyricism and love of life are, today, auguries of the new painting in the new period which is to come». J. J. Sweeney, *Joan Miró*, 1941, p. 78.

respuesta para aquellos artistas que se debaten entre el significado social del arte y la modernidad. Como se ha dicho en multitud de ocasiones, Picasso conduce a muchos artistas a un camino sin retorno debido al enorme peso de su influencia. Sin embargo, pese a la aparente exclusión de los contenidos ideológicos en la pintura de Miró, tras los ataques de Adolph Hitler contra el arte abstracto, el simple hecho de dedicarse al llamado «arte por el arte» es en sí, una postura enfrentada a los regímenes totalitarios. Al menos así lo considera el círculo del MoMA desde su misma fundación, cuando vincula la abstracción con el espíritu democrático. En 1939 y con la ocasión de la inauguración del nuevo edificio del museo, el propio presidente F. D. Roosevelt se ocupa de reforzar esos lazos. Por tanto, pese a la autoproclamada esterilidad ideológica del MoMA, Robert Lubar insiste en que, debido a que durante el transcurso de la exposición dedicada a Miró Estados Unidos se une al conflicto bélico, esta, «inevitablemente, asumió una dimensión política a los ojos de los críticos estadounidense».⁴³¹

2. 3. 2. La exposición de Alexander Calder

Si en 1941 Sweeney se adentra en el estudio de la obra de Miró (y como veremos más adelante, también reflexiona sobre el trabajo de Picasso) en 1943 Sweeney participa de manera muy activa en el impulso del nuevo arte estadounidense con el comisariado de la exposición monográfica de Alexander Calder en el MoMA y, por otra parte, con el apoyo a Jackson Pollock en *Art of This Century* (aspecto que se desarrolla en el siguiente capítulo). Como ha apuntado la historiadora del arte Dore Ashton, una de las más acertadas aportaciones de Sweeney consiste en comprender que «Calder era el primer vanguardista norteamericano que había alcanzado dicha categoría, muy por encima de la multitud de artistas de la escuela de Nueva York y de los expresionistas abstractos».⁴³² Según el propio escultor la exposición en el MoMA (del 29 de septiembre al 16 de enero de 1944), es la más importante para su carrera, con un catálogo que Sweeney escribe de manera «concisa y directa».⁴³³

⁴³¹ «[...] inevitably assumed a political dimension in the eyes of American critics». R. Lubar, «Miró, Dalí and Their American Critics», 1992, p. 27.

⁴³² Dore Ashton: «Calder», *Calder*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1997, p. 153.

⁴³³ «[...] concise and to the point». Entrevista oral concedida por el escultor a Paul Cummins el 26 de octubre de 1971, AAA, Smithsonian Institution.
<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-alexander-calder-12226>.

Uno de los mayores aciertos de Sweeney respecto a la obra de Calder y que se enmarca dentro del internacionalismo de ambos, consiste en situar a Calder en sintonía con la modernidad europea, pero sin renunciar a presentarlo como paradigma del pasado (frontera) y futuro (vanguardia) de los propios Estados Unidos. Para Sweeney en el trabajo de Calder cohabita una «sensibilidad cultivada internacionalmente con la ingenuidad propia de un estadounidense». Sweeney resalta afinidades con algunos artistas europeos, concretamente, nos dice, con aquellos que, como Brâncuși, Arp, Moore y Giacometti, «repudian la virtuosidad».⁴³⁴ Frente a estos artistas (y también Miró y Léger), Sweeney sitúa a los constructivistas, que buscan relaciones formales geométricas y de naturaleza arquitectónica. Esta otra abstracción, en cierto modelo dependiente de las rigideces del cubismo, limita la empatía con el espectador y el resultado es una relación fría e impersonal entre la obra y la audiencia. Sin embargo, Calder encuentra la forma de dar una nueva vitalidad a sus estructuras sin renunciar al lenguaje no representativo y utilizando materiales similares. Para Sweeney,

sus juguetes señalaron el camino. Si uno puede ciertamente disfrutar de las cualidades que predominan en un juguete, como son lo desconocido y la sorpresa provocadora, ¿por qué no incorporar estas características en expresiones estéticas más ambiciosas siempre y cuando se mantengan en un adecuado equilibrio entre la forma y el material?.⁴³⁵

La independencia de Calder tanto de la escuela abstracta como del surrealismo ortodoxo, dice Sweeney, es obvia y sitúa su obra en un espacio propio,⁴³⁶ y es aquí donde este autor se distancia de algunos de sus contemporáneos, que motivados por la ardua tarea de encontrar el significado del arte estadounidense, rechazan inapelablemente toda influencia (o confluencia) europea. Para Sweeney, la correspondencia de Calder con algunos artistas europeos no es óbice para que el escultor no pueda también, enarbolar los principios del arte emergente local, una

⁴³⁴ J. J. Sweeney: «Alexander Calder», en *Five Modern Sculptors*, MoMA, Nueva York, 1969, p. 8.

⁴³⁵ «His toys pointed the way. If one can enjoy certain qualities that predominate in a toy, such as unfamiliar rhythms and provocative surprise, why should these features not be embodied in more ambitious esthetic expressions –provided, of course, they are held in proper balance with form and material?». J. J. Sweeney, «Alexander Calder», 1969, p. 9.

⁴³⁶ «[...] maintained an independence of the doctrinaire school of abstract art as well as of orthodox surrealism». J. J. Sweeney, «Alexander Calder», 1969, p. 9.

idea que confluye con los postulados de Art of This Century, la galería de Peggy Guggenheim en Nueva York, que ofrece las bases para el nuevo arte estadounidense fundamentadas en el arte europeo. Sweeney cree, de hecho, que Calder tiene todos los atributos característicos del héroe estadounidense:

[...] esa tosquedad y fuerza combinada con agudeza y curiosidad; esa mente práctica pero de inclinación creativa, rápida a la hora de encontrar recursos, que entiende de forma magistral lo tangible [...] esa energía exaltada que no descansa.⁴³⁷

Empleando las palabras del historiador Frederick Jackson Turner (1861-1932), creador de la tesis de *frontera* aplicada a la cultura estadounidense, Sweeney sitúa a Calder como portador «[...] del optimismo y la exuberancia del arte que se originan con la libertad»,⁴³⁸ presentando un modelo distinto de artista (o héroe) que encarna la recién nacida modernidad en Estados Unidos. A propósito de este arte nuevo que está surgiendo en Estados Unidos Sweeney escribe:

Como nación somos nómadas. Somos una nación de inmigrantes, en perpetuo trasiego de alguna manera. Desde Europa, por una razón u otra hacia el Oeste, de la costa Este, a través del continente hasta el Pacífico [...]. El arte de los pueblos nómadas de Europa y Asia siempre ha contado con decoración zoomórfica y diseños continuos en contraste con el de los pueblos sedentarios, los inmóviles habitantes de la cuenca del Mediterráneo, cuyo arte se basa en el carácter estático de su escultura y arquitectura. Quizás el tiempo de la expresión estática corresponde al ayer, tal vez Calder, el más «exportable» de nuestros artistas estadounidenses, es el símbolo personal de esta corriente: Calder, «el movilista».⁴³⁹

⁴³⁷ «[...] that coarseness and strenght combined with acuteness and inquisitiveness; that practical, inventive turn of mind, quick to find expedients; that masterful grasp of materials things [...] that restless, nervous energy». J. J. Sweeney, «Alexander Calder», 1969, p. 7.

⁴³⁸ «[...] that buoyancy and exuberance which come with freedom». Frederick Jackson Turner: *The Frontier in American History*, Henry Holt and Company, 1921, p. 37. Cita recogida por Sweeney en *Alexander Calder*, MoMA, Nueva York, 1943, p. 7.

⁴³⁹ «For a nation we are nomads. We are a nation of immigrants, in a manner of speaking, constantly on the move. From Europe, for one reason or another, toward the West; from the east coast across the continent to the Pacific [...]. The art of the nomadic peoples of Europe and Asia has always been that of the zoomorphic decoration with its running patterns in contrast to the art of settled peoples, the immobile dwellers around the Mediterranean basin, whose art is based on the static character of sculpture and architecture. Perhaps the time of the static expression belongs to yesterday –perhaps Calder, as our most “exportable” American artist, is the personal symbolization

Sweeney reúne cien piezas, entre esculturas, construcciones, joyas y dibujos, enfatizando el cosmopolitismo de Calder (que se había formado en París, Londres y Nueva York) así como la evolución de su obra, desde las formas simplificadas iniciales hasta la abstracción pura de sus obras de los años cuarenta. Para ello cuenta con la asistencia de la comisaria Margaret Miller y el diseñador Herbert Matter, que también realiza las fotografías del catálogo. Como es habitual en Sweeney, también este proyecto supone una valiosa labor investigadora, y publica gran cantidad de documentación relativa a la obra del artista: ilustraciones, una amplia bibliografía, citas del artista, listado de exposiciones, etc. Además se filma un breve documental acerca de la exposición y el escultor representa su famoso *Circo*, una colección de pequeñas figuras circenses realizadas con materiales reciclados, que suponen una de las propuestas más originales del artista. Dada la estrecha relación entre artista y comisario, se realiza otra representación de carácter más privado en casa de los Sweeney.

En una carta escrita por Calder a propósito de la exposición, el escultor propone a Sweeney la inclusión de la obra, *Cello on a Spindle* («cello sobre un huso», 1936, fig. 73) porque era bastante «sewer-realist». Haciendo gala del magnífico sentido del humor que tanto admira Sweeney tanto en el ámbito personal como profesional, Calder reivindica la naturaleza surrealista de su obra, con un juego de palabras cercano al sentido lúdico de algunas obras de Duchamp, que, casualmente, asiste a Sweeney en esta exhibición. *Sewer* significa cloaca en inglés, pero se pronuncia de manera similar al prefijo utilizado en *Surrealism*, «con lo que Calder está llamando al surrealismo, ese “realismo de cloaca”». ⁴⁴⁰

Esta muestra resulta un gran éxito para el museo, recibe buenas críticas y consigue un buen número de visitantes, hasta el punto de que estando programada para que concluyese el 28 de noviembre se extiende hasta el 16 de enero. ⁴⁴¹ La satisfacción de Calder con este proyecto tiene consecuencias muy positivas para la carrera del

of this trend –Calder, «the mobilist». «Is there Something New in American Painting?», *House and Garden*, marzo 1956.

⁴⁴⁰ Expresión procedente de una carta de Calder a Sweeney conservada en los Archivos de la Fundación Calder, recogida por Mark Rosenthal en *The Surreal Calder*, The Menil Collection, Houston, 2005, p. 12.

⁴⁴¹ Para más información consultar la citada entrevista oral concedida por el escultor a Paul Cummins el 26 de octubre de 1971, AAA, Smithsonian Institution.

artista y también para la colección del museo. El propio escultor describía la trascendencia de esta exposición en su carrera en una carta dirigida a Alfred Barr:

Siempre he sentido que cualquiera que haya sido mi éxito, este ha sido en gran medida consecuencia de la exposición celebrada en el MoMA en 1943. Ahora que parece que tengo un buen número de lo que considero importantes objetos «extra», me gustaría hacer una donación de varios de ellos al museo, si estás interesado.⁴⁴²

James Thrall Soby califica esta generosa oferta del escultor como «la donación más importante que ningún artista haya hecho jamás al museo».⁴⁴³

Miró y Calder

Entre el 18 de mayo y el 5 de junio de 1943, tan solo unos meses antes de la exposición que Sweeney dedica a la obra de Alexander Calder en el MoMA, la Pierre Matisse Gallery reúne una pequeña muestra del mismo artista titulada *Constellations* (terminada en -es, para evocar la pronunciación española). Como el propio escultor declara, «después de consultarlo con Sweeney y Duchamp, que vivían en Nueva York, decidí que estos objetos se llamarían Constellations».⁴⁴⁴

El término procede de uno de los gouaches de Joan Miró titulado *Constelación* y que más tarde daría nombre a su propia serie *Constelaciones*, sin embargo, Duchamp y Sweeney se adelantan utilizando el término para denominar la serie de Calder, dadas las obvias semejanzas formales.⁴⁴⁵

La complicidad de la que tanto se ha hablado entre Miró y Calder nace en diciembre del año 1928 en París, cuando el primero acude a la presentación del

⁴⁴² «I have long felt that whatever my success has been, [it was] greatly as a result of the show I had at MoMA in 1943, and now, as I seem to have quite a number of I think important objects «left over» I would like to make a gift of several of them to the Museum –if you would be interested». Alfred H. Barr, Jr.: «Chronicle of the Collection, Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929-1967», MoMA, Nueva York, 1977, p. 645.

⁴⁴³ A. Barr, «*Chronicle of the Collection*», 1977, p. 645.

⁴⁴⁴ *Alexander Calder: An Autobiography with Pictures*, p. 179. Recogido en Joan Punyet Miró: «Alexander Calder y Joan Miró: Una amistad, una complicidad», *Calder*, Fundació Joan Miró, 1997, Barcelona, p. 144.

⁴⁴⁵ Para más información remito a Joan Punyet Miró: «Alexander Calder y Joan Miró: Una amistad, una complicidad», *Calder*, Fundació Joan Miró, 1997, Barcelona, p. 144. Las correlaciones entre la obra de Alexander Calder y Joan Miró han sido estudiadas con detenimiento en el estudio de Elizabeth H. Turner y Oliver Wick: *Calder/Miró*, Philip Wilson Publishers, The Phillip Collection y Foundation Beyeler, Washington D. C. y Londres, 2004.

Circo del segundo en su estudio, según algunas fuentes por sugerencia de la diseñadora de moda estadounidense Elizabeth Hawes (1903-1971). Días más tarde, Calder devuelve la visita al artista catalán en Montmartre y desde entonces entablan una relación que pese a la distancia que los separa durante la mayor parte de sus vidas, perdura y enriquece la obra de ambos, como ya ha sido estudiado en numerosas ocasiones.⁴⁴⁶

En 1932, Calder visita a la familia de Miró en Montroig y, aprovechando su estancia en España, Miró sugiere al escritor vanguardista Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) que invite a Calder a presentar su *Circo* en la Residencia de Estudiantes de Madrid. También intercede para que los Amics de l'Art Nou presenten el *Circo* Calder en el hall de la sede del Grup d'Arquitects i Tècnics Catalans per al Progres de l'Arquitectura Contemporània (GATEPAC).⁴⁴⁷ En opinión de Sweeney, este viaje a España inicia una nueva etapa en la producción del escultor y considera que «tal vez el renacer de la fantasía [en la obra de

⁴⁴⁶ A esta amistad, extensible también a sus esposas, Pilar Juncosa y Louisa Calder, se unen también el arquitecto catalán Josep Lluís Sert (1902-1983)⁴⁴⁶ y su mujer, la diseñadora de moda Ramona Longas, «Monxa», afincados en Boston tras la Guerra Civil. James y Laura Sweeney completan un íntimo círculo de una amistad de la que dan fe numerosas cartas. Seán Sweeney, hijo de James Johnson Sweeney, explica que Miró y Calder eran dos personas muy distintas. El primero «era tímido, introvertido, iba siempre impecablemente vestido con unos trajes elegantísimos», con un «aspecto muy formal», que contradecía su carácter, «su aspecto exterior era muy conservador, pero cuando uno veía su pintura se le revelaba como un poeta iconoclasta que no tenía nada de conservador. Era un poeta y un creador de una gran libertad». Respecto a Calder, Seán Sweeney recuerda que «en las inauguraciones, cuando todo el mundo vestía formalmente, él se presentaba con su indumentaria de siempre: vaqueros negros y camisa roja [...]. Debajo, sin embargo, había un poeta: un poeta del alambre y del metal». Seán Sweeney considera que estaban unidos por una fuerte amistad, pero que no influyen en la obra del otro ya que «[...] Miró hacía lo que quería hacer» aunque «se apreciaban mutuamente porque eran amigos del alma». (Entrevista de Joan Punyet i Miró con Seán Sweeney, 22 de febrero de 1997, Garrison, Nueva York. Recogido en J. Punyet i Miró, «Alexander Calder y Joan Miró», 1997, p. 140). Para Pilar Juncosa, Calder era «un hombre enormemente agradecido que quería mucho a Joan». Según el testimonio de Calder, «fui entusiasmándome cada vez más por su pintura, por su color y por sus personajes y nos intercambiábamos obras. Él pintó para mí un cuadro maravilloso en 1933, y yo le regalé una especie de volcán mecanizado, hecho de ébano». (Alexander Calder, catálogo de la exposición «Calder-Miró», Perls Galleries, 21 de febrero-1 de abril de 1961. Recogido en J. Punyet i Miró: «Alexander Calder y Joan Miró», 1997, p. 140). Miró escribe el siguiente poema para el escultor, *Mi viejo Sandy, / ese gigante con alma de rruiseñor que sopla móviles, / ese rruiseñor que pone su nido a los móviles, / sus móviles frotan la corteza de la esfera de color naranja donde vive / mi gran amigo Sandy.*

⁴⁴⁷ Algunos artículos acerca del paso del artista estadounidense por España son: Sebastià Gasch: «El circ d'un escultor», *Mirador*, N. 191, 29 de septiembre de 1932, Miguel Pérez Ferrero: «Hoy, Alejandro Calder ha presentado el circo más pequeño del mundo en la Sociedad de cursos y conferencias», *Heraldo de Madrid*, 1 de febrero de 1933, Anónimo: «A. Calder», *Mirador*, febrero 1933, Ramón Gómez de la Serna: «Calder y su circo», *Heraldo de Madrid*, 1 de febrero de 1933 y Anónimo: «El “Circ més petit del món” de l'escultor Alexandre Calder, a Barcelona», *La Publicitat*, 9 de febrero de 1933.

Calder] provenga de una intimidad cercana con Miró». ⁴⁴⁸ Sweeney se refiere a una nueva cromática y una mayor espontaneidad que aparecen en los móviles de mediados de los años treinta, con la presencia de una creciente libertad rítmica a partir de 1934.

Miró presenta a Calder a Luis Lacasa (1899-1966) y Josep Lluís Sert, los arquitectos del pabellón de la república española en la exposición internacional de 1937, y este último, admirador de su obra, le propone que participe en la exposición. El resultado de dicha colaboración es la *Fuente de mercurio* (1937), una obra clave en la evolución de Calder según Sweeney, ya que en ella confluyen todos los aspectos de su trabajo anterior. Con ella «se ganó al público con el espíritu lúdico» creando una suerte de «juguete mecánico glorificado». Para Sweeney, en este homenaje a la resistencia republicana, confluyen el Calder ingeniero y el Calder artista, y en ella alcanza una nueva concordancia entre las formas y el movimiento, en definitiva: «una realización ambiciosa y profundamente personal, con la que Calder consigue, por primera vez, dominar por completo su nuevo lenguaje». ⁴⁴⁹

Para Sweeney, la conexión entre Miró y Calder merece un apartado dentro de su catálogo para esta exposición de 1943, reeditado como monografía del artista en 1951. En *Free Forms in Free Movement; Friendship with Miró* explica que «podemos reconocer una definitiva afinidad entre las formas del trabajo de Miró y Arp de este periodo y el de Calder, que tiene ecos persistentes incluso en la actualidad».

El texto del catálogo resalta algunas características del escultor compartidas por Miró, como la exuberancia, el optimismo, el sentido del humor y una sensibilidad

⁴⁴⁸ «Perhaps this reawakening of fantasy came out of a closer intimacy with Miró», en: «Alexander Calder», *Five Modern Sculptors*, 1969, p. 38.

⁴⁴⁹ «The spirit of play won the public to it as to a glorified mechanical toy. It had a technician's structure, in which both the engineer and the artist in Calder collaborated. Movement and the changing relations of form in space were there; new effects through new materials; an outdoor scale; a fixed construction to which a mobile arm related the lines and forms it described by its movement. All were bound together in a three-dimensional unity of open form over the circular, concrete basin: an ambitious and deeply personal realization. With it Calder achieved the first full mastery of his new idiom», en: «Alexander Calder», *Five Modern Sculptors*, 1969, p. 53.

especial para conectar con los materiales. Sweeney resume así las aportaciones de la obra de Calder:

Calder exploró, más que cualquier otro artista hasta el momento, la idea de incluir movimiento para trazar formas virtuales en el espacio [...]. Su contribución más original es la animación del arte abstracto a través del humor. Con el humor satisface el apetito del espectador para experimentar sensaciones o emociones sin tener que recurrir a una representación directa. Calder, con materiales geométricos, encontró la manera de proveer a sus estructuras de una nueva vitalidad, sin comprometer el enfoque no representativo.⁴⁵⁰

Sin embargo, más allá de cuestiones formales «la fantasía de Miró, así como sentido del humor, de alguna forma travieso, como de fábula infantil, pero al mismo tiempo sólido, había calado muy hondo en Calder». Pese a que Sweeney destaca una muy determinante influencia de Piet Mondrian en cuanto a la abstracción inicial de las formas, «es probable que este nuevo interés por los ritmos y las formas del azar por parte de Calder deba mucho a Miró».⁴⁵¹

Three Young Rats and Other Rhymes

Inmediatamente después a esta colaboración, Alexander Calder y James Johnson Sweeney vuelven a trabajar juntos en un proyecto de muy distinta naturaleza. Con motivo de la incorporación de Alexander Calder a la galería de Curt Valentin (por entonces galerista también de Picasso, Miró y Gris) en 1944 se propone que Calder ilustre un libro editado por Sweeney, de manera semejante a como había hecho en colaboración con Monroe Wheeler en París en 1931, cuando había ilustrado *Las fábulas de Esopo*. Para el proyecto se pide a Sweeney que recopile rondas infantiles tradicionales de la lengua inglesa. El resultado, *Three Young Rats and Other Rhymes* («tres jóvenes ratas y otras rimas»), es consecuencia de la complicidad entre Calder y Sweeney. La obra es a la vez erudita (se abre con una

⁴⁵⁰ J. J. Sweeney: *Calder*, MoMA, Nueva York, 1941. Traducción recogida en J. Punyet i Miró, «Alexander Calder y Joan Miró», 1997, Barcelona, p. 145.

⁴⁵¹ «We can recognize a definite affinity between the forms in Miró's and Arp's work of this period and Calder's which has had persistent echoes in his work even to the present day [...] Miró's fantasy as well as his sly, gnomish, yet robust humor had come very deeply to Calder». [...] It is likely that this new interest in chance rhythms and chance forms on Calder's part owed much to Miró». J. J. Sweeney: *Alexander Calder*, MoMA, Nueva York, 1943.

cita de Herodoto), reflexiva (en la introducción se analiza la capacidad cognitiva infantil respecto a la metáfora y la fantasía) y humorística (dado el carácter irónico de algunos pasajes y muy especialmente debido a los propios dibujos de Calder).

El escultor trabaja mucho las ilustraciones, haciendo múltiples correcciones hasta obtener la aprobación tanto de Valentin como de Sweeney, pero especialmente del segundo, al que como hemos visto en la introducción consideraba muy exigente. Estos dibujos de Calder son sencillos y a menudo están realizados con un único trazo, de manera muy similar a algunos de los realizados por Pablo Picasso en el año 1907, aunque claramente evocan los trabajos posteriores con alambre del escultor. Son frescos y atrevidos, algunos morbosos y en ocasiones rayan lo siniestro e incluso lo obsceno (figs. 75-78). En el prólogo, Sweeney celebra la capacidad imaginativa de Calder por la frescura e inmediatez de las ilustraciones:

Un adulto sólo puede adaptar las virtudes del punto de vista del niño a sus propios fines [...] una traducción que a su vez será aceptable para el niño [...]. Esta es la calidad de las ilustraciones de Calder para *Three Young Rats*.⁴⁵²

A su vez, el pintor y escritor Robert Motherwell (1915-1995), en su reseña de la obra, que selecciona como uno de los «cincuenta libros del año», destaca la magnífica libertad artística de Calder, una libertad creadora, nos dice Motherwell, no reñida con la disciplina. El pintor y escritor aclama la capacidad de Sweeney para sacar a la luz al Calder más creativo y libre:

Sweeney siempre emplea su gran simpatía para iluminar y su opinión para llevar a cabo actos de justicia. Ciertamente, la vitalidad de Calder, aparte de la inteligencia de su orientación artística, se debe a la recuperación del niño que lleva dentro.⁴⁵³

⁴⁵² «An adult can only adapt the virtues of the child approach to his own ends-a translation [...] which in turn will be acceptable to the child [...] This is the quality of Calder's *Three Young Rats*' illustrations». J. J. Sweeney y A. Calder: *Three Young Rats and Other Rhymes*, Curt Valentin, Nueva York, 1944.

⁴⁵³ «Sweeney's great sympathy is always employed to illuminate, and his judgement to perform acts of justice. Certainly Calder's vitality, apart from the intelligence of his stylistic orientation, is due to the recovery of the child in him». Robert Motherwell: «Calder's *Three Young Rats*», *The New Republic*, N. 3, 26-25 de diciembre de 1944, pp. 874-876.

La natural comprensión del trabajo de Calder por parte de Sweeney lleva a ambos a continuar colaborando en sucesivos proyectos. Poco después de la publicación de este libro, Sweeney escribe un texto para el catálogo de la exposición del escultor en la Galerie Louise Carré de París, *Alexander Calder: Mobiles Stables, Constellations* (1946). Junto al texto de Sweeney se publica otro del filósofo francés Jean Paul Sartre (1905-1980) titulado: «Les Mobiles de Calder». En 1950, Sweeney dedica otra gran exposición retrospectiva a la obra de Alexander Calder, en esta ocasión en el Massachusetts Institute of Technology en Cambridge. La exposición viaja a Londres donde la prensa la interpreta como: «una exhibición divertida y alegre que ha hecho que las grandes salas abovedadas de la Tate hayan parecido más espaciosas que nunca».⁴⁵⁴

3. 3. Barr y Sweeney: ¿dos formas de entender lo moderno?

Alfred H. Barr y James J. Sweeney coinciden, en unos años cruciales para lo que el primero denominó «la definición del arte moderno», y lo hacen en la institución que la historiografía ha considerado central para ese propósito: el MoMA. Como hemos visto, Sweeney se incorpora al MoMA después de haber desarrollado ya, mediante publicaciones y exposiciones, sus teorías sobre lo moderno. En algunos puntos, así como en la elección de los artistas que podrían ilustrarlos, las ideas de ambos son asombrosamente coincidentes, aunque en otros disienten significativamente. Dada la trascendencia otorgada tanto a las propuestas de Barr como, en general, a la actividad del MoMA, resulta especialmente pertinente dedicar un apartado a comparar el pensamiento artístico de ambas figuras.

3. 1. La atemporalidad del arte moderno

En primer lugar y pese a todas las diferencias que puedan encontrarse entre ambos autores, debemos insistir en que una de las corrientes subterráneas que transcurren en ambos discursos es el apasionado interés tanto de Barr como de Sweeney por el arte no occidental y la influencia de este en el arte contemporáneo. La

⁴⁵⁴ «A playful and joyous exhibition» that «has never made the Tate great vaulted halls look more airy». Recogido en «Calder Display Opens in London», *The New York Times*, 5 de julio de 1962.

correspondencia entre Barr y Sweeney demuestra que el interés por las culturas no-occidentales es uno de los temas comparten.⁴⁵⁵

Por otra parte, llama la atención que tanto Sweeney como Barr se sienten atraídos por la cuestión de la atemporalidad del arte, un concepto muy presente en el trabajo de Sweeney y al que nos referimos en varias ocasiones a lo largo de estas páginas. Una de las reflexiones de Barr durante los primeros años de la dirección del museo (que hemos calificado de «experimentales» y en los que, como hemos visto, concibe el museo como un «laboratorio» donde explorar nuevas manifestaciones artísticas), consiste en encontrar la clave que delimite distintos estilos artísticos. En 1929, Barr escribe a su mentor, Paul Sachs, que el vocablo «moderno» sugiere «lo progresivo, original y desafiante, más que lo prudente y académico, incluido de forma natural en la neutralidad supina del término “contemporáneo”». ⁴⁵⁶ No nos detendremos aquí a reflexionar sobre las complejidades del término «moderno», pero sí nos gustaría señalar, por lo que concierne a este estudio, que la concepción de Barr de arte moderno, y por ende, la que se institucionaliza desde el MoMA corresponde no tanto a la idea de contemporaneidad (para ello ya existía «el supino término “contemporáneo”» como el propio Barr indica), sino que implica ideas de originalidad, innovación y rebeldía. Esta es la razón por la cual en 1940 el museo dedica una exposición a los maestros italianos del Renacimiento (una decisión difícilmente justificable en un museo de arte moderno). Barr implica que el de Verrocchio (1435-1488), Tiziano (c. 1488- 1576) y Raffaello (1483-1520) había sido «el arte moderno del pasado»,⁴⁵⁷ hecho que corrobora que, al menos durante estos primeros años, la idea de Alfred Barr sobre la modernidad es básicamente atemporal.

⁴⁵⁵ Además del ya mencionado arte africano, ambos autores estaban muy interesados por el arte prehispánico, como demuestra una carta que en 1933 Barr escribe a Sweeney con gran entusiasmo a propósito de una exposición de arte zapoteca y mixteca. MoMA Archives, AHB Papers, 2164: 46.

⁴⁵⁶ «The word “Modern” is valuable because semantically it suggests the progressive, original, and challenging rather than the safe and academic which would naturally be included in the supine neutrality of the term “contemporary”». Alfred Barr a Paul Sachs, 15 de octubre de 1929, citado por S. G. Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual*, 2002, p. 366.

⁴⁵⁷ No olvidemos que para cursar la asignatura de arte moderno de Barr en Wellesley, *Tradition and Revolt* era necesario haber cursado antes *The Italian Tradition in European Painting*, un curso diseñado especialmente por el joven profesor que comenzaba en el Renacimiento italiano pero continuaba hasta Renoir y Cézanne, con lo que establecía importantes conexiones entre el arte clásico y el arte de finales del siglo XIX, a diferencia de Sweeney, que entendía que estos dos estilos mantenían posturas enfrentadas.

Una segunda propuesta de Barr para el museo consiste la creación de colecciones adicionales compuestas por obras de arte pertenecientes al pasado pero que resulten significativas para el arte vanguardista del presente. Tal sería el caso de los retratos de Al Fayum, paneles bizantinos, algunos grabados góticos, ciertos grabados de Rembrandt van Rijn (1606-1669) y Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Otra posible colección «adicional» estaría exclusivamente formada por obras no occidentales: tejidos coptos, grabados japoneses y objetos africanos. Según el propio Barr, los objetivos de estos proyectos, que finalmente no se llevan a cabo, consisten en mostrar la influencia de las tradiciones no occidentales y combatir los prejuicios del público respecto al arte no naturalista.⁴⁵⁸ Una tercera iniciativa que confirma esta «atemporalidad» del arte moderno en Barr tiene lugar con la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* de 1936. El catálogo, ordenadamente dividido en capítulos cronológicos, dedica un apartado al «arte fantástico del siglo xv a la Revolución Francesa», que incluye reproducciones de Hieronymus Bosch (1450-1516), Albrecht Dürer (1471-1528) o William Hogarth (1697-1764) y un segundo apartado que recoge varios ejemplos de «arte Fantástico de la Revolución Francesa a la I Guerra Mundial», con ilustraciones de William Blake, Odilon Redon (1840-1916) y Lewis Carroll (1832-1898). En *Plastic Redirections*, Sweeney ya había relacionado reproducido la obra *Visión de Tondal*, de fines s. xv- principios del s. xvi, con las fantasías surrealistas (fig. 79).

En Barr, la incorporación de estos artistas al museo son muestra de su marcado carácter formalista, hasta el punto de considerar el arte moderno como una condición atemporal y meramente plástica, independiente de su marco histórico, político y social. Sin embargo, como hemos visto en el capítulo anterior, la reivindicación de Sweeney del arte africano, prehispánico, románico, o lo que es lo mismo, prácticamente la totalidad de las manifestaciones artísticas anteriores al Renacimiento, no está tan condicionada por cuestiones formales sino por la reivindicación de la subjetividad como motor fundamental de la expresión artística. Esta diferencia en el discurso de ambos, se hace más evidente según aparecen nuevas propuestas estilísticas en el arte moderno, y explica la fuerte

⁴⁵⁸ Alfred H. Barr, Jr.: «Report on the Permanent Collection», MoMA Archives, AHB Papers, noviembre 1933, p. 3.

apuesta de Sweeney por la nueva abstracción surgida a partir de los años cuarenta, dentro y fuera de Estados Unidos.

Canon y contracanon: las exposiciones de Sweeney en The Renaissance Society en 1934 y las de Barr para el MoMA en 1936.

En el capítulo anterior hemos visto las múltiples semejanzas entre las exposiciones que Barr dirige en 1936 en el MoMA y las exposiciones de Sweeney para The Renaissance Society dos años antes. A continuación nos detendremos a observar como tras estas aparentes concordancias también en estas exposiciones ambos comisarios aportan una visión ligeramente divergente respecto al canon del arte moderno. Pero antes de pasar a analizar el discurso de las exposiciones debemos mencionar otra discrepancia relacionada con el canon: si bien ambos autores sitúan a van Gogh, Cézanne, Gauguin y Seurat como los principales artífices de las corrientes artísticas nacidas en la época contemporánea (Sweeney en su libro *Plastic Redirections* y Barr con la simbólica exposición que inaugura el museo dedicada a estos artistas), existe una diferencia fundamental entre ambos planteamientos. Sweeney mantiene que la ruptura se produce, precisamente, como reacción al movimiento impresionista, al que considera una secuela estéril del arte del XIX, mientras que en el catálogo de *Cubism and Abstract Art* Barr relaciona las cualidades abstractas del impresionismo como detonador de las corrientes futuras. Así, para Barr: «aunque sus cualidades abstractas sean el resultado de presuntas imitaciones científicas de los efectos lumínicos, el impresionismo había empezado a romper los prejuicios populares contra el arte que no era una obvia imitación de la naturaleza».⁴⁵⁹ Sweeney mantiene una posición distinta, concediendo una mayor relevancia a las motivaciones de los posimpresionistas, que «vieron que el impresionismo se situaba en el polo opuesto a la forma. En su meticuloso intento por transcribir la imagen instantánea se había subordinado lo emocional, la mirada selectiva, en favor de la científica, indiscriminada».⁴⁶⁰ La postura de Sweeney, de nuevo fundamentada en la subjetividad, es la que finalmente se ha impuesto en la

⁴⁵⁹ «By its abstract quality, even though the result of presumably scientific imitation of light effects, Impressionism had begun to break down popular prejudice against all art that was not an obvious imitation of nature». A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, p. 20.

⁴⁶⁰ «[...] they all saw that Impressionism stood at the opposite pole to form. In its attempt at a conscientious snapshot-transcription, it had subordinated emotional, selective *looking* to a scientific, non-selective seeing». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 7.

historiografía, y aunque los límites del arte moderno se están trazando en el MoMA en ese justo momento, pronto se hace evidente que la colección del museo debe partir del postimpresionismo y no de los maestros impresionistas.

Respecto a las exposiciones de Sweeney de 1934 y las de Barr de 1936, debemos comenzar matizando que, aunque ambos están motivados por el mismo objetivo, en cierta manera didáctico, de difundir el arte moderno entre los no iniciados, parece que para ello el primero goza de una mayor libertad que el segundo. Esto se debe a que desde su fundación, el patronato del MoMA presiona a Barr para que establezca un canon que defina el arte moderno.

En 1934, y desde el mismo boletín del museo, Barr declaraba la imposibilidad de encontrar una única definición para el arte moderno, explicando que

[...] el arte se ha convertido en un asunto de inmensa y a menudo confusa variedad, de misterios y contradicciones, de la emergencia de nuevos principios y el renacer de otros antiguos. [...] Lo cierto es que el arte moderno no se puede definir en ningún grado, ni en el tiempo ni en el carácter y cualquier intento de hacerlo implica una fe ciega, un conocimiento insuficiente o carente de realismo.⁴⁶¹

Sin embargo, la responsabilidad que conlleva la dirección de una institución nacida con el fin de difundir el arte moderno y contribuir a su comprensión provoca que durante la segunda mitad de la década de los treinta varios proyectos se centren, precisamente, en la canonización de la vanguardia, delimitando y simplificando las distintas corrientes artísticas que habían eclosionado en las últimas décadas. Para ello el museo alterna exposiciones de artistas nacionales y europeos con el objetivo de impulsar ciertas propuestas realizadas en Estados Unidos. Además de esta práctica, el historiador del arte Robert Lubar ha llamado la atención sobre las consecuencias de otra estrategia fundamental en la configuración del discurso creado por el museo en los años treinta: la sucesión de exposiciones monográficas y de otras dedicadas a movimientos de vanguardia, que

⁴⁶¹ «[...] art has become an affair of immense and confusing variety, of obscurities and contradictions, of the emergence of new principles and the renaissance of old ones [...] The truth is that modern art cannot be defined with any degree of finality either in time or in character and any attempt to do so implies a blind faith, insufficient knowledge, or an academic lack of realism». Alfred H. Barr, Jr: «Modern and “Modern”», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, mayo 1934, pp. 2-4.

favorecen la legitimación de los estilos «históricos». Exposiciones como *Cubism and Abstract Art* y *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, contribuyen a concebir dichas manifestaciones artísticas como movimientos independientes e irreconciliables, a la par que presentan el museo como una institución neutral respecto al modernismo, cuando, como explica Lubar, sucede todo lo contrario:

Dentro del marco de ambos modelos de exposición, la retrospectiva y la monográfica, el museo insistió en su posición imparcial y objetiva en relación al arte moderno, sin reconocer su complicidad a la hora de construir la propia historia de la modernidad.⁴⁶²

La propia exposición *Cubism and Abstract Art* busca establecer esta historia del arte abstracto dentro de la modernidad de manera explícita, delimitando las áreas de actuación de esta tendencia representada, fundamentalmente, por la obra de Piet Mondrian, Naum Gabo (1890-1977) y Kazimir Malevich. Siguiendo este sistema, las obras se adecúan a la narrativa del museo, es decir, a la de Alfred Barr, y no al contrario, ejemplificando la expresión del historiador del arte Didier Maleuvre: «el museo es un modelo de subjetividad atrapado en la historia».⁴⁶³ En el caso del MoMA, pese a ser cuestionado por gran parte de la historiografía de la segunda mitad de siglo XX, su modelo canónico se impone, no sólo en el resto de museos, sino también en las universidades, donde se ha continuado estudiando las vanguardias históricas compartimentadas en movimientos artísticos.

Respecto al análisis del cubismo, ya en 1988, la historiadora del arte Susan Noyes Platt apuntó ciertas analogías entre *Plastic Redirections* y el catálogo de *Cubism and Abstract Art* de Barr. Concretamente, Platt señala que Sweeney es el primero en utilizar en Estados Unidos los términos *analítico* y *sintético* para referirse a distintos momentos del cubismo, aunque fueran analizados en profundidad por Barr más adelante.⁴⁶⁴ Sweeney utiliza los términos en minúscula, como adjetivos

⁴⁶² «Within the framework of both the retrospective and monographic exhibition models the museum insisted upon its impartial and objective position as Modernism's index, without acknowledging its complicity in forming history itself». R. Lubar, «Miró, Dalí and Their American Critics in 1941», 1992.

⁴⁶³ «The museum is a model of subjectivity caught in history», Didier Maleuvre: *Museum Memories, History, Technology, Art*, Stanford University Press, Stanford, 1999, p. 6.

⁴⁶⁴ Susan Noyes Platt: «Modernism, Formalism, and Politics: The "Cubism and Abstract Art" Exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art», *Art Journal*, Vol. 47, N. 4, invierno 1988, pp. 284-95. En *Modernism in the 1920s*, University of Michigan Research Press, Ann Arbor, 1985,

que describen distintas etapas del movimiento, así, explica: «en 1913 el carácter *analítico* del cubismo había desaparecido casi por completo»,⁴⁶⁵ para más adelante afirmar: «el artista era libre, ahora, de representar la naturaleza lo más fielmente posible –para distorsionar, analizar o *resintetizar*».⁴⁶⁶

Sweeney comparte con Barr la idea hegeliana de presentar las vanguardias históricas como una progresión evolutiva producida por los avances conseguidos por los artistas, y así deja constancia de ellos en el mismo año de 1936 en referencia al proceso iniciado por la abstracción:

[...] puesto que toda lógica de las apariencias naturales puede dejarse a un lado y las formas deducidas de las naturales pueden reorganizarse de una manera diferente a la natural, entonces no hay razón para rechazar el *próximo paso* en el que los artistas pueden expresarse de manera directa, y depender únicamente del recuerdo subconsciente de las formas y sin

Platt analiza el discurso crítico del arte moderno en los años veinte, previo a su codificación. En *Art and Politics in the 1930s, Modernism, Marxism, Americanism*, Midmarch Art Press, Nueva York, 1999, analiza la conexión entre arte y política durante la Depresión. Quizás Platt no conocía la formulación de Daniel Heinrich Kahnweiler, el marchante que introdujo el término «cubista» en su exposición de Georges Braque en 1908 y que según el historiador del arte Eugenio Carmona, fue el primero en escuchar a Juan Gris hablar de los términos de *síntesis* y *análisis* referidos a su obra. «Esta separación de su obra en dos fases, una de *síntesis* y otra de *análisis*, que fue expuesta por Gris primero a Kahnweiler y más tarde a Raynal, ha sido utilizada en la historiografía, especialmente a partir de los escritos de Alfred Barr para plantear la existencia de dos etapas de distinto cariz en la producción cubista de Picasso y Braque anterior a 1914. A partir de aquí, la existencia de un *cubismo analítico* y de un *cubismo sintético* se ha consagrado en los estudios sobre el movimiento cubista, aunque es difícilmente aplicable a la producción de los demás pintores cubistas». Eugenio Carmona: «Fondo y figura del cubismo y sus entornos», en *El cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica*, Fundación Telefónica, Madrid, 2004, p. 22, nota a pie en la página n. 6. Son muchas las ocasiones en las que el pintor Juan Gris se refiere al periodo analítico y al sintético, como muestra recordemos un fragmento publicado a finales de los años veinte y que, como insiste Carmona, Gris aplica a su propia pintura: «[...] hasta 1918, he atravesado un periodo exclusivamente representativo. Poco después, fueron los periodos de la composición; luego, los del color. La unión de las etapas dedicadas a esas tendencias constituye una especie de periodo analítico en mi trabajo. Hoy [...] creo tocar un nuevo periodo de expresión, de expresión pictórica, de expresión del cuadro completamente fundido, completamente terminado. En suma, el periodo sintético que sucede al analítico». Texto original publicado en Maurice Raynal: *Anthologie de la Peinture en France de 1906 à nos jours*, Aubier, París, 1927, p. 172. Recogido y traducido en Daniel-Henry Kahnweiler: *Juan Gris. Vida y Pintura*, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1971, p. 340.

⁴⁶⁵ «[...] by 1913 the analytic character of Cubism had almost totally disappeared». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 28. Sweeney también menciona los «métodos analíticos de los cubistas» en la página 9. Junto a la obra de Sweeney, Platt también incluye el libro de Maud Dale: *Picasso* (Alfred A. Knopf, Nueva York, 1930) en el que igualmente se divide el trabajo del artista español en fases analítica y sintética.

⁴⁶⁶ «[...] the artist was now free to represent nature as faithfully as possible –to distort, to analyze, or to resynthesize». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 28. Subrayado de la autora.

Sin embargo, Sweeney no es partidario de delimitar las manifestaciones contemporáneas a la manera de Barr en sus exposiciones de 1936. Para él, la abstracción ha enriquecido tanto las tendencias más «objetivas» como otras más líricas y los artistas parten de una u otra corriente, independientemente de que su arte pertenezca a las corrientes delimitadas por Barr. Lo que es más, para Sweeney, en realidad si hubiera que destacar una única tendencia sería la corriente más lírica y subjetiva, a la que él considera que Piet Mondrian libera del ritmo intrínseco en la pintura al «romper la austeridad geométrica».⁴⁶⁸ Según Sweeney anuncia en *Plastic Redirections*, una vez conseguida la aniquilación del naturalismo por el cubismo: «únicamente faltaba un último paso adelante: el trasladar la integridad de la concepción plástica del plano de la objetividad a la subjetividad».⁴⁶⁹ De esta manera, Sweeney entiende que Jean Hélion continúa el trabajo de Mondrian, y que Joan Miró supera el trabajo de Hélion al contribuir con su imaginación y su «respuesta intuitiva a los materiales».⁴⁷⁰ En sus exposiciones de 1934, Sweeney apuesta por el diálogo abierto entre obras de artistas que han participado en muy diversos movimientos artísticos, un posicionamiento que se hace visible a través de su diseño expositivo en el que comparten espacio. Tal y como podemos observar en la fig. 38 en su segunda exposición para The Renaissance Society, Sweeney flanquea *El estudio* de Picasso con las dos abstracciones de Piet Mondrian presentes en la exposición que a su vez están enmarcadas por las dos composiciones de Miró de 1933, y, como si de círculos concéntricos se tratara, dos obras de Arp se sitúan a ambos lados de los Mirós, de forma que el espectador contempla el siguiente patrón: Arp-Miró-Mondrian-Picasso-Mondrian-Miró-Arp. De la misma manera, la imagen número 37 muestra una disposición similar con la secuencia: Arp-Léger-Brâncuși-Léger-Arp. Con esta disposición, Sweeney consigue establecer correlaciones estilísticas existentes

⁴⁶⁷ «Then, since all logic of natural appearances may be put aside and shapes deducted from natural forms to be reorganized unnaturally, there is no reason for disallowing the next step in which the artist may express himself directly, with only a subconscious memory of forms to depend on and with no naturalistic intent». J. J. Sweeney: *Museum of Living Art: The A. E. Gallatin Collection*, George Grady Press, Nueva York, 1936, s/p. Subrayado de la autora.

⁴⁶⁸ J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 30.

⁴⁶⁹ «Only one further step now remained: to carry the integrity of the plastic conception, out of the objective, into the subjective». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 30

⁴⁷⁰ J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 35.

entre las distintas corrientes en vez de delimitar sus diferencias, como hace Barr en sus exposiciones del MoMA.

Respecto al diseño expositivo de Barr, debemos señalar una innovación importante y que le sitúa en el lado opuesto de la propuesta de Sweeney. La ordenación de las galerías del museo llevada a cabo por Barr se corresponde, en primer lugar, con los planteamientos hegelianos que comprenden los movimientos de vanguardia como evoluciones, y en segundo lugar, a su propio discurso en el que dos tendencias subyacen en el arte moderno. En el MoMA, a diferencia de como se venía haciendo en otros museos, no se ordenan las salas según las nacionalidades de los artistas, sino según su mayor o menor dependencia respecto a movimientos artísticos concretos. Esta metodología que pronto es asumida por otras instituciones, se impone en el MoMA por dos razones fundamentales: en primer lugar, agrupar a los artistas por nacionalidades en un siglo donde cada vez es más frecuente la movilidad geográfica, ha perdido su razón de ser (opinión compartida y defendida por Sweeney más tarde en el Guggenheim Museum, como luego veremos). En segundo lugar, esta ordenación enfatiza la visión formalista de Barr, ya que antepone las semejanzas formales a aspectos que los artistas pudieran compartir por proceder de un lugar común, tanto geográfica como temporalmente. A su vez, esta metodología tiene implícita una doble problemática: por una parte, propicia la exclusión de artistas que hayan actuado en los márgenes de los movimientos artísticos considerados y por otra, podría favorecer una inclusión forzada de algunas obras y/o artistas dentro de los parámetros de uno u otro estilo.

Otra de las cuestiones que podemos argumentar para entender las diferencias entre Sweeney y Barr es que, en principio, el primero está más ligado tanto al cubismo como al surrealismo por su larga estancia en la capital francesa, mientras que en su viaje a Europa de 1927/28, Alfred Barr había pasado más tiempo visitando Holanda, Alemania y Rusia junto a Jere Abbott (futuro subdirector del MoMA), dado su interés en el expresionismo, el constructivismo y el diseño industrial. De hecho, la visita de Barr a la Bauhaus constituye una de las experiencias más estimulantes y es responsable directa de la creación del departamento de Arquitectura y Artes industriales en el nuevo museo dedicado al arte moderno, tal

y como ha apuntado una de sus biógrafas, Sybil Gordon Kantor.⁴⁷¹ El entusiasmo de Barr al entrar en contacto con la renovación cultural rusa se hace evidente en su *Diario*, en el que escribe: «nos sentimos como si este fuera el sitio más importante del mundo para nosotros. Tal abundancia, tanto que ver: gente, teatros, películas, iglesias, cuadros, música...».⁴⁷² Una emoción que contrasta con un sorprendente silencio acerca de su visita a París.

Si bien las exposiciones que Barr organiza en el MoMA en 1936 demuestran un evidente interés en el arte francés, para el arquitecto Philip Johnson (1906-2005), director del departamento de Arquitectura del MoMA durante décadas, Barr, «tenía a los constructivistas en mente todo el tiempo. Para él, [...] Malevich era el mejor artista del periodo. Los constructivistas eran multidisciplinarios y eso influyó en Alfred Barr, eso y la Bauhaus».⁴⁷³

Pese a su predilección por la abstracción rusa, en los años siguientes Barr mantiene su apoyo al arte surrealista, no obstante había declarado en *Cubism and Abstract Art*: «a riesgo de generalizar [...] la tradición geométrica en el arte abstracto está en decadencia, [...] las formas biomorfas no geométricas de Arp, Miró y Moore se encuentran definitivamente en auge».⁴⁷⁴ Sin embargo, al contrario que Sweeney, o mejor, en comparación con este, Barr no había tenido un contacto real y prolongado con artistas dadaístas y surrealistas. Aparte de su periodo de formación en París, donde vive casi una década, Sweeney continúa con la amistad de muchos de los artistas que ha conocido en Francia una vez que estos emigran a Nueva York debido a la guerra, como es el caso de Marcel Duchamp,

⁴⁷¹ S. G. Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual*, 2002, p. 161. Aparte de esta importante influencia, quisiéramos al menos señalar la posible relevancia de las innovadoras exposiciones dedicadas a objetos de cerámica, textiles y joyería en el Newark Museum por parte de su director, John Cotton Dana (1856-1929), que se anticipa dos décadas al interés del MoMA por estas artes.

⁴⁷² «We feel as if this were the most important place in the world for us to be. Such abundance, so much to see: people, theaters, films, churches, pictures, music...». Alfred H. Barr, Jr.: *Russian Diary*, 1927-28, p. 12. Para más información remito a Margaret Scolari y Jere Abbott: «Foreword», *October, Soviet Revolutionary Culture*, Vol. 7, invierno 1978, pp. 7-9.

⁴⁷³ «The Constructivists were on his mind all the time. Malevich was to him, [...] the greatest artist of the period. And you see, the Constructivists were cross-disciplinary, and I'm sure that influenced Alfred Barr, both that and the Bauhaus». Comentario de Philip Johnson aparecido en Christopher Lyon: «The Poster at the Modern: A Brief History», *The Museum of Modern Art Members Quarterly*, verano 1988, p. 1.

⁴⁷⁴ «At the risk of generalizing about the very recent past, it seems fairly clear that the geometric tradition in abstract art [...] is in the decline. [...] The non-geometric biomorphic forms of Arp and Miro and Moore are definitely in the ascendant». A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, p. 200.

Kurt Seligmann (1900-1962), André Masson, Max Ernst (1891-1976), Yves Tanguy, Jean Hélion, etc. Debemos recordar que pese al interés de Barr en el surrealismo, para el catálogo de su exposición, únicamente realiza una cronología y una pequeña introducción, originalmente publicada como *A Brief Guide to the Exhibition of Fantastic Art, Dada, Surrealism* («breve guía para la exposición»...) en enero de 1937. Sin embargo, los dos ensayos incluidos en el catálogo, *Dada* y *In the Light of Surrealism* («bajo la luz del surrealismo»), fueron escritos por el artista francés Georges Hugnet (1906-1974) y traducidos al inglés por Margaret Scolari, esposa de Barr.

Quizás respondiendo a las necesidades de la época, tanto Sweeney como Barr intentan componer una genealogía del arte moderno desde un punto de vista didáctico. Barr, haciendo uso de sus célebres esquemas, tiende a enfatizar el análisis formal, sea una obra renacentista o una máscara africana (pues para él la técnica, la estructura y el estudio analítico pueden aplicarse a cualquier periodo, estilo y género). Sweeney, más interesado por el contenido estético y poético de las artes, elabora un discurso acaso menos aislado, priorizando la perspectiva histórica, cultural y literaria. Quizás esto se deba también a una cuestión cultural, pues el pensamiento de Sweeney está en parte condicionado por la tradición católica, ya que su formación se realiza en universidades jesuitas. La influencia de la religión calvinista en Alfred Barr, hijo de un pastor protestante, ha sido ampliamente analizada.⁴⁷⁵ Su célebre y casi agónico proceso para elegir una terminología precisa y definitoria contrasta con la facilidad de palabra y tono poético del discurso de Sweeney, más aficionado a la creación de símiles y metáforas que a la compartimentación en escuelas y categorías, característica del discurso de Barr. Para Sybil Kantor:

Barr influyó profundamente en la forma en la que se ha visto el arte moderno. En su descripción teleológica del arte, esto es, en posesión de la cualidad de dirigirse hacia un fin definitivo o propósito final, el idealismo innato de Barr pasó a un primer plano.⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ Remitimos a Alice Goldfarb Marquis: *Alfred H. Barr, Jr.: Missionary for the Modern*, Contemporary Books, Nueva York, 1989. Este estudio señala la influencia del padre de Barr, pastor de la iglesia calvinista, en el trabajo de su hijo como director del museo.

⁴⁷⁶ «Barr profoundly affected the way modern art has been viewed; teleologically described –that is, possessing the quality of being directed toward a definite end or having an ultimate purpose –

Para concluir, es necesario recordar que aunque hemos estado comparando el trabajo de ambos comisarios de manera equiparable, existen diferencias obvias entre las dos instituciones en las que estaban desarrollando su trabajo, que afectan tanto a su forma de acercarse al arte moderno como a su repercusión pública. Así, las exposiciones de The Renaissance Society presentan el arte contemporáneo de una forma menos histórica y más inmediata que las de Barr. Por ejemplo en *A Selection of Works by Twentieth Century Artists*, Sweeney incluye los últimos trabajos de Joan Miró, realizados tan sólo unos meses antes. Sin embargo, al incluir las mismas obras en una institución dedicada al estudio del arte moderno, el discurso de Barr, por su parte, presenta las vanguardias históricas como movimientos concluidos y casi podríamos decir que lejanos, sin relación alguna con el arte contemporáneo en Estados Unidos. La defensa de la autonomía del arte y la clasificación genealógica del arte moderno de Barr (expuesta en su famoso diagrama de 1936, fig. 81), supone un triunfo absoluto sobre todas las teorías de la modernidad. A nuestro modo de ver, si bien Sweeney insiste en la evolución genealógica del arte, su visión de la vanguardia es mucho más flexible que la de Barr. Sweeney únicamente se refiere a movimientos artísticos o escuelas en su libro *Plastic Redirections*, dado el carácter didáctico de la obra, publicada por una universidad. Sin embargo, en sus artículos en revistas especializadas Sweeney utiliza un planteamiento más permeable e individual para cada artista. Como hemos visto, en sus exposiciones adopta una visión panorámica de las vanguardias y agrupa distintas corrientes buscando la diferencia y la aportación de cada artista, creando, de alguna manera, un *contracanon* respecto al discurso de Barr.

La interpretación de la obra de Picasso y Miró por parte de Sweeney y de Barr: propuestas y contrapropuestas

Debido al relevante papel que Barr y Sweeney conceden a las figuras de Picasso y Miró en el desarrollo del arte moderno, la interpretación de ambos de la obra de estos dos artistas españoles puede servirnos para aquilatar de forma más clara la comparación entre sus posiciones. Ya hemos comentado la interpretación que Sweeney realiza de ambos pintores tanto en sus exposiciones de 1934 en The

Barr's innate idealism came to the fore». S. G. Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual*, 2002, p. 325. Esta autora también ha relacionado la terminología y metodología utilizada por Barr con su afición por la ornitología y entomología.

Renaissance Society como a propósito de la retrospectiva dedicada a Joan Miró en el MoMA en 1941. Por esta razón nos ceñiremos a la comparativa con la visión de Barr.

Picasso y el origen de la vanguardia

Resulta muy significativo que fueran *Bailarina* (Picasso, 1907, reproducida por Sweeney en *Plastic Redirections*, fig. 82) y una escultura procedente de Gabón las dos obras escogidas por Barr para dar la bienvenida a los visitantes de la muestra *Cubism and Abstract Art* (fig. 83): Sweeney había escogido la misma obra de Picasso, reproducida junto a una escultura muy similar y de idéntica procedencia para ilustrar *Plastic Redirections*, tal y como apreciamos en la fig. 84.⁴⁷⁷ Sin embargo, para Barr esta *Bailarina* acusa una fuerte influencia de Cézanne en dos aspectos evidentes que no pueden ser obviados: «[...] la forma en la que el trazo angular se extiende por toda la composición, uniendo así figura y fondo, y en la reducción de la profundidad espacial a modo de relieve».⁴⁷⁸ Por el contrario, para Sweeney, la deuda de *Bailarina* (que él presenta con su título en francés, *Danseuse*), es fundamentalmente con los fetiches de Gabón, concretamente del distrito del Río Ogove.⁴⁷⁹ Sweeney destaca cómo en ambas obras, la de Picasso y la africana, los volúmenes se han resuelto de manera instintiva, desnudando la obra de todo atributo innecesario, y señala que esta conquista temprana corresponde a términos estrictamente formales. Para ello argumenta que Picasso, que ha estado coleccionando estas obras en particular desde 1906, no ha tenido tiempo suficiente para asimilar por completo «[...] un enfoque tan poderoso pero desconocido hasta entonces».⁴⁸⁰ Por tanto, esta obra pertenece a una primera fase de iniciación en el estudio de la estatuaria africana por parte del artista español y que Sweeney denomina «de pastiche», en la que el arte «primitivo» realiza una influencia superficial o meramente formal.

⁴⁷⁷ En la página 18 y 19 de *Plastic Redirections* la obra de Picasso aparece contrastada con un «Fetichismo de Gabón, del distrito Río Ogove», de la colección Helena Rubenstein, París. Barr escoge otra «figura ancestral de Gabón» de la colección Frank Crowninshield, Nueva York. A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, pp. 32-33. Ambas son muy similares.

⁴⁷⁸ «[...] is apparent in the way in which the angular drawing is carried consistently through the composition, uniting both figures and background; and in the reduction of spatial depth to a kind of relief. They are crude adaptations of Cézanne's method». A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, p. 30.

⁴⁷⁹ J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 17.

⁴⁸⁰ «[...] such a powerful, unfamiliar approach would not be immediately assimilated». J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 17.

Esta diferencia respecto a la influencia del arte africano en la obra de Picasso es uno de los puntos divergentes entre Barr y Sweeney durante estas fechas, pues el primero antepone la autoridad ejercida por la obra Cézanne en la obra del artista malagueño mientras que el segundo adelanta un año la fecha de la influencia de la estatuaria africana respecto a Barr, que propone 1908. Para Sweeney, la presencia de una organización en planos, efectos monumentales y, sobre todo, la libertad expresiva que se apodera del artista desde 1907 evidencian un interés por las artes plásticas de África. Una segunda obra de Picasso seleccionada por ambos comisarios es *Cabeza de mujer*⁴⁸¹ (Fig. 85) una obra que para Sweeney evidencia el paso dado por el artista: del interés inicial por cuestiones formales a la búsqueda de un «efecto más profundo».⁴⁸² También el óleo de Picasso presentado por Sweeney como *Retrato* (1913) en *Plastic Redirections*, e incluida en el catálogo de Barr (aunque no está presente en la exposición) con el título de *Arlésienne*, y con la fecha 1911-1912 (fig. 86) ofrece una discrepancia interesante en su interpretación por parte de ambos autores: el director del MoMA relaciona *Arlésienne* con los trabajos de Marcel Duchamp realizados en el mismo año 1912, concretamente obras como *La Novia* (fig. 87). Por el contrario, Sweeney cree que este retrato acusa un alejamiento del arte africano, y los cambios introducidos en la paleta corresponderían a la aparición, alrededor de 1910, de los «brillantes bosquejos de los fauvistas y sus sucesores, los expresionistas alemanes». Para Sweeney, esta obra simboliza la búsqueda de una nueva unidad compositiva una vez superada la utilización de la perspectiva renacentista (gracias al descubrimiento por parte de Picasso, del arte «primitivo»).⁴⁸³ Este nuevo orden plástico supone el momento determinante en el que se revelan finalmente las nuevas posibilidades del arte abstracto: el verdadero origen del arte del siglo xx en toda su potencialidad.

⁴⁸¹ Obra procedente de la colección Paul Gillaume (París) que Barr data en 1908-1909 y Sweeney en 1909. Barr relaciona esta obra con las máscaras de Camerún, destacando que pese a estar «sistemáticamente facetada» conserva una «forma escultórica», «[...] is systematically broken into facets like a cut diamond, but the form is still sculptural and in fact bears a close resemblance to Picasso's bronze Head of the same time. Both the painting and the bronze are closely related to Negro sculpture such as the Cameroon mask». A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, p. 105. Sweeney sin embargo, presenta esta *Cabeza de mujer* junto a una máscara del Congo Belga, aunque apunta la posibilidad de una influencia melanesia.

⁴⁸² J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, p. 22.

⁴⁸³ J. J. Sweeney, *Plastic Redirections*, 1934, pp. 53-54.

Pero además de las exposiciones de 1934 y 1936, Sweeney y Barr retoman el análisis de la obra de Picasso unos años después. Tras superar muchas dificultades, en 1939 Barr logra finalmente dirigir una retrospectiva del artista español en el MoMA.⁴⁸⁴ El texto escrito en esta ocasión le supone a Barr el título de doctor por la universidad de Harvard, y la muestra queda en la historiografía posterior como un hito en la construcción de la fortuna crítica de Picasso.⁴⁸⁵ *Picasso: Forty Years of His Art*, («cuarenta años de su obra») permanece expuesta del 1 de noviembre de 1939 al 5 de enero de 1940 y concede un gran protagonismo al *Guernica* gracias no solo a su imponente presencia (ocupando la

⁴⁸⁴ Aunque la figura de Pablo Picasso ocupa el epicentro en el discurso de Alfred Barr sobre la modernidad, el director del MoMA no consigue celebrar una exposición individual del artista en el museo hasta 1939, pese a haberlo intentado desde el momento de su nombramiento como director. Ya en la primavera de 1930, Barr visita el estudio de Picasso en París junto a Albert E. Gallatin y propone al artista una gran exposición de su obra en Nueva York, sin embargo, el proyecto no se lleva a cabo debido a la oposición de los marchantes del pintor español en París. Dos años más tarde, Barr repite la oferta alegando que el MoMA de Nueva York es la única institución que puede garantizarle una exposición libre de compromisos políticos y comerciales. Con ello, Barr pretende independizar la institución que dirige no solo del circuito comercial del mundo del arte, si no de las posturas políticas irreconciliables que en estas fechas dividen el mundo occidental. En los artículos de Forbes Watson, director de la revista *Arts*, a los que ya nos hemos referido al principio de este capítulo debido a su carácter decisivo en la fundación del museo neoyorquino, se expresa la necesidad de que el futuro director del MoMA sea «carente de temores y capaz de resistir las presiones de organizaciones privadas de artistas y otros grupos con inclinaciones políticas». Forbes Watson, *The Arts*, junio 1927, p. 281 incluido en M. FitzGerald, «Colecciones permanentes e historias efímeras: una breve crónica de la acogida de la obra de Picasso en Norteamérica», *La época de Picasso*, 2004, p. 56. Es decir, el museo debía nacer como una institución apolítica y Barr quiere ser fiel a esta idea, al menos en este caso. En las negociaciones sobre la exposición de Picasso se suceden los problemas con su representantes y finalmente el museo renuncia a organizar una exposición del artista en Nueva York hasta que no se haya celebrado una retrospectiva en París, en principio, el principal motivo de discusión. Por su parte patronato decide que «no se realizará ninguna exposición de este artista en Estados Unidos hasta que concluya la crisis financiera». («[...] no exhibition of his work should be held in America for the time being until the present financial crisis has passed»). Carta del 15 de enero de 1932 de A. Conger Goodyear a Alfred Barr recogida por Michael FitzGerald en *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 1995, p. 212). Rosenberg, el marchante de Picasso que no consigue llegar a un acuerdo con Barr, viaja a EE.UU. y tras negociar con A. Everett «Chick» Austin, Jr., el director del Wadsworth Atheneum en Hartford, se celebran la primera retrospectiva de Picasso en Estados Unidos en 1934, con Rosenberg como comisario en la sombra en el museo de Connecticut. Cinco años más tarde, Barr consigue finalmente inaugurar si no la primera, «la mayor exposición del célebre artista español en EE.UU., con unas trescientas obras representativas de todos los periodos del maestro» y la primera colaboración del MoMA con el Art Institute of Chicago.

⁴⁸⁵ En su momento la exposición no cuenta con el entusiasmo de la crítica. La revista *Art Digest* publica un artículo titulado «los críticos de Nueva York reevalúan fríamente el arte de Picasso, Zeus de París», mientras que Edward Allen Jewell (*The New York Times*), Jerome Klein o Alfred Frankfurter (*Art News*) parecen compartir cierta desconfianza hacia los nuevos caminos iniciados por Picasso, mostrando especial tibieza hacia sus experimentos figurativos. Sin embargo, hemos de mencionar la formidable repercusión entre los artistas locales, especialmente Jackson Pollock, Willem de Kooning y John Graham. El prestigio del pintor español ha ido *in crescendo* durante la última década y se ha convertido en referente indiscutible gracias a su participación en numerosas exposiciones en la ciudad.

totalidad de un muro) sino a la inclusión de gran cantidad de dibujos preparatorios. También está bien representado el joven Picasso y las obras de los años treinta que se apropian de rasgos surrealistas. Aún así el autor del catálogo incluye una aclaración al principio del mismo anunciando que algunas carencias en la exposición se deben a la guerra y otras, concretamente las que corresponden a la primera etapa del artista, no se han solventado debido al expreso deseo del artista, subrayando así la participación de Picasso en el proyecto. Con motivo de este ambicioso proyecto el museo anuncia la adquisición, gracias al legado de Lillie P. Bliss, de las *Señoritas de Avignon* (1907), una de las obras más emblemáticas del museo incluso en la actualidad. Según Barr: «una de las pocas pinturas en la historia del arte moderno que puede considerarse, con toda justicia, histórica».⁴⁸⁶ Además de esta, el museo había conseguido otras dos piezas de Picasso de suma importancia: *El estudio* (1927-28) donación de Walter Chrysler en 1935 del que ya hemos hablado a propósito de la segunda exposición de Sweeney en The Renaissance Society, y *Niña frente al espejo*, elegida por Barr y patrocinada por Irene Rothschild, esposa de Simon Guggenheim, en 1938.

Esta exposición, que en cierto modo podemos contraponer a la que Sweeney dedica a Miró en el mismo museo dos años más tarde, puede servirnos para comparar las posiciones de ambos comisarios acerca del arte moderno, especialmente si tenemos en consideración el artículo publicado por Sweeney dos años más tarde titulado «Picasso y la escultura Íbera» y que en parte rebate este texto de Barr. El texto publicado en *The Art Bulletin* retoma la cuestión del inicio de las influencias «primitivas» en la obra de Picasso y dictamina la hasta entonces desconocida influencia de la estatuaría íbera en Picasso a partir del verano de 1906, completando el estudio de Alfred Barr de 1939 que no incluye estas referencias.

Como el propio Sweeney expone, durante años se ha señalado el inicio de la influencia del arte africano en la pintura del artista español entre los años 1906 y

⁴⁸⁶ «Picasso's *Demioselles d'Avignon* is one of the very few paintings in the history of modern art which can justly be called epoch-making». *Museum of Modern Art, New York, and Art Institute of Chicago will Cooperate in Showing Largest Exhibition of Works by Picasso Ever Held in this Country*, MoMA Archives, Press Release, 20 de enero de 1939.

1907, concretamente con el *Retrato de Gertrude Stein*, una obra realizada en dos fases, la primera en la primavera de 1906 y la segunda tras el viaje realizado por el pintor a Gósol (Lérida) ese mismo verano. Ya hemos comentado que en principio Barr había señalado la fecha de 1907 como el posible inicio de esta influencia, pero en el catálogo de la retrospectiva de Picasso de 1939, Barr adelanta esta fecha al año 1905 y apunta a la exposición de los *fauves* de este mismo año en el Salón de Otoño como la causante de dicho interés. El propio Sweeney señala en este artículo que debido a que el interés en el arte africano surge por primera vez en Europa (en París y en Dresde de forma simultánea) en torno a 1905, a él se han atribuido se han atribuido las diferencias estilísticas aparecidas en el *Retrato de Gertrude Stein* y, sobre todo, en *Las señoritas de Avignon* (1907). Sin embargo, en 1939 el propio artista declara inexacta esta atribución en *Las señoritas de Avignon*, afirmando que en ese momento (1906-07) aún no ha iniciado su estudio de la estatuaria africana. Sweeney, que mantiene su intenso contacto con París, conoce estas declaraciones realizadas a Christian Zervos, fundador de *Cahiers d'Art*, aunque debido a la guerra aún no se han publicado. Por ese motivo, parecen haber pasado desapercibidas a Alfred Barr.

La aportación del artículo Sweeney parte de un exhaustivo recorrido por la bibliografía reciente a propósito, sobre todo, de las excavaciones de arte íbero en Osuna (Sevilla) en 1903 así como de la divulgación de estas y otras obras excavadas en la península Ibérica (como las encontradas en Castellar de Santiesteban y Despeñaperros). Sweeney concentra su análisis en las obras inmediatamente anteriores a las mencionadas, y señala, a propósito de *Mujer peinándose* (fig. 88) de finales de 1905, que «en el transcurso de su realización, al parecer Picasso está descontento con una expresión demasiado convencional y busca un lenguaje formal nuevo en [el arte] primitivo».⁴⁸⁷ Es entonces cuando en opinión de Sweeney, la instalación en el Musée du Louvre en 1906 de unas obras correspondientes a la Hispania prerromana marcan un hito en la trayectoria de Picasso. El contacto con una figura íbera en concreto, *Negro atacado por un león* (fig. 89), resulta fundamental para el pintor, tal y como demuestran las semejanzas

⁴⁸⁷ «Picasso in the course of its production had apparently become dissatisfied with a conventional mode of expression and turned to a primitive one for his formal idiom», J. J. Sweeney: «Picasso and Iberian Sculpture», *The Art Bulletin*, Vol. 23, N. 3, septiembre 1941, p. 193.

formales entre este relieve y el famoso *Retrato de Gertrude Stein* (especialmente en el tratamiento del cabello y la nariz).⁴⁸⁸ Poco después, durante su visita a España, es posible que Picasso continúe explorando este tema, pero en principio, la presencia de estas obras procedentes de sus propias raíces culturales en el Musée du Louvre debe haber llamado la atención de Picasso. Según Sweeney, estilísticamente «estas esculturas daban la impresión de un completo desinterés por el refinamiento o habilidad manual, menos aún por la virtuosidad técnica»,⁴⁸⁹ su inmediatez, volumen e hieratismo pronto se ven reflejados en la producción del artista malagueño.⁴⁹⁰

Dadas las similitudes del arte íbero con el arte africano (según Sweeney el primero es una derivación del segundo), es comprensible que ambas influencias se hayan confundido. La mayoría de los autores insisten en la influencia de este último, quizás siguiendo el relato de Barr pero también el de la propia Gertrude Stein, quien al escribir su monografía sobre el pintor español en 1938, desconoce por completo la influencia de la escultura prerromana en su obra, dato que tampoco aparece en el estudio que el pintor John Graham publica sobre el mismo tema en 1937, *Primitive Art and Picasso*.⁴⁹¹ En definitiva, podemos considerar que la discrepancia entre Sweeney y Barr (arte íbero versus arte africano) es consecuencia de la atenta consideración que Sweeney presta a la influencia de las tradiciones locales en las manifestaciones artísticas del siglo XX, frente a una mirada de corte más horizontal de Barr.

⁴⁸⁸ Para un análisis profundo de esta obra remitimos a Robert S. Lubar: «Unmasking Pablo's Gertrude: Queer Desire And the Subject of Portraiture», *The Art Bulletin*, Vol. 79, N. 1, marzo 1997, pp. 56-84.

⁴⁸⁹ «[...] these sculptures gave the impression of complete disregard for any refinements of manual dexterity, much less technical virtuosity». J. J. Sweeney, «Picasso and Iberian Sculpture», 1941, p. 193.

⁴⁹⁰ Por otra parte, un dato importante que Sweeney no recoge pero que confirma su hipótesis es el testimonio del escritor francés Guillaume Apollinaire (1880-1918), que expone que a principios de marzo 1907 Picasso adquiere unas esculturas íberas al aventurero belga Géry Pieret (que las ha robado al Louvre). La presencia en su estudio de estas dos cabezas de piedra no deja lugar a dudas del interés del artista por este arte, *Paris Journal*, 15 de septiembre de 1911, recogido por Pierre Daix y Joan Rosset que afirman que Picasso adquiere las piezas de la galería Kahnweiler, *Picasso The Cubist Years*, 1979, p. 185.

⁴⁹¹ John Graham: *Magazine of Art*, Vol. 30, abril 1937, pp. 236-39 y 260.

Miró, ¿surrealista destacado o *tastebreaker*?

Las primeras interpretaciones de la obra de Miró conllevan una problemática particular tanto en Europa como en Estados Unidos. Recordemos que Miró participa en la primera exposición del grupo surrealista en 1925, pero poco después se desliga tanto del movimiento encabezado por el crítico de arte francés, André Breton (1896-1966), como del grupo de los artistas abstractos que también reivindican su pintura.

Si bien en *Cubism and Abstract Art* Barr relaciona la obra de Miró con la del Kandinsky de las «formas amorfas y objetos vagamente reconocibles»,⁴⁹² la inclusión de obras de Miró en la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, así como su conexión con la pintura automática, le incluye definitivamente en esta corriente. Barr llega a decir que «de todos los surrealistas, es Miró quién mayor uso hace del humor plástico, aunque a veces puede quitarse la ropa de payaso y pintar imponentes composiciones, sin igual en elegancia de línea y color entre la pintura reciente».⁴⁹³ Con esta declaración Barr sitúa al pintor catalán entre los surrealistas, pero además considera los aspectos humorísticos o lúdicos presentes en su obra como una mera distracción sin ninguna trascendencia, mientras que, como hemos visto, es uno de los rasgos más positivamente destacados por Sweeney.

Al contrario que Barr, uno de los objetivos principales de la retrospectiva de Miró en el MoMA consiste en desligar la obra del pintor de otras tendencias, y resaltar, precisamente, la independencia de su trabajo. Pese a recoger la conexión personal de Miró con los poetas surrealistas en la década de los veinte, Sweeney en ningún caso le relaciona con el movimiento. Respecto al arte abstracto, el catálogo de Sweeney se inicia, precisamente, con un fragmento de la entrevista al pintor que Georges Duthuit publica en *Cahiers d'Art* en 1936 y que resulta muy significativo:

¿Alguna vez has oído mayor disparate que los objetivos del grupo abstracto? Me invitan a compartir su casa desierta, como si los signos que

⁴⁹² A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, p. 180.

⁴⁹³ «Of all the Surrealists Miro has the most plastic humor but at times he can drop his clowning and paint imposing compositions, unsurpassed among recent paintings in elegance of line and color». A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, p. 182. Nótese el parecido con la expresión de Sweeney: «Miró tiene muy pocos rivales hoy en día, si tiene alguno». Ver nota número 246.

yo transcribo en el lienzo, mientras que corresponden a una representación concreta en mi mente, no fueran profundamente reales y no pertenecieran esencialmente al mundo de la realidad.⁴⁹⁴

La retrospectiva de Miró en el MoMA, que es también la primera retrospectiva de Sweeney, demuestra que en esta fecha relativamente temprana el crítico y comisario ya considera que Miró es uno de los *tastebreakers* más significativos del momento, tanto por su autonomía como por el interés del artista en indagar en tradiciones locales. Barr, sin embargo, nos ofrece una lectura muy diferente en sus exposiciones de 1936, más centrada en el lirismo presente en la obra del artista. Para Barr, el arte de Miró gravita en torno a la escuela francesa, acercándose, sobre todo, a André Masson, con quien comparte la bidimensionalidad y espontaneidad presentes en su obra. Sin embargo, como el mismo Barr explica: Miró «carece de la impetuosidad y furia de la línea de Masson», siendo el del catalán un dibujo casi «meditativo, que fluye, como un río sobre un terreno llano».⁴⁹⁵

Por otra parte, mientras que el director del MoMA menciona, a propósito de una *Composición* de 1933,⁴⁹⁶ que la obra contiene una: «[...] extraordinaria frescura y el entusiasmo convincente de las pinturas de las cuevas prehistóricas o de las acuarelas de los niños», para Sweeney, la conexión de la pintura de Miró con el mundo infantil se relaciona más con la propia experiencia biográfica del artista, y por tanto con

[...] lo que había estado en su mente durante su infancia, las pinturas toscas de la gente y de esos pintorescos y convencionales animales,

⁴⁹⁴ «Have you ever heard of greater nonsense that the aims of the abstractionist group? And they invite me to share their deserted house as if the signs I transcribe on a canvas, at the moment when they correspond to a concrete representation of my mind, were not profoundly real, and did not belong essentially to the world of reality». J. J. Sweeney, *Joan Miro*, 1941. Texto original aparecido en Georges Duthuit: «Ou allez vous Miro?», *Cahiers d'Arts*, Vol. 11, N. 8-10, 1932, pp. 261-64.

⁴⁹⁵ «Miró's art is similar to Masson's in its spontaneity but it lacks the impetuosity and fury of Masson's line. Miró's drawing is at times almost meditative, wandering, like a river over a flat plain; his color possesses an extraordinary freshness; and his forms have the convincing gusto of primitive cave paintings or children's watercolors». A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, p. 182.

⁴⁹⁶ Obra incluida tanto por Barr en *Fantastic Art* como por Sweeney en *A Selection of Works*.

silbatos, jarrones, y cosas por el estilo con sus colores alegres y puros, tan populares en esa región.⁴⁹⁷

Sweeney, que tiene un contacto personal con Miró, conoce de primera mano la importancia que tienen los paisajes y gentes de Cataluña para el pintor. Por esa razón había declarado en 1934: «tradicional en esencia, Miró es catalán de principio a fin».⁴⁹⁸ El crítico de origen irlandés repara en la importancia del ambiente popular y pintoresco del que nos hablan las pinturas de Miró y apunta que la clave para interpretarlo pasa por comprender su cultura natal.

En cualquier caso, debemos mencionar que el apoyo al arte europeo en general convierte tanto a Sweeney como a Barr en figuras *liaison* entre ambos continentes, a través de sus visitas a Europa y su apoyo a los artistas europeos. Aunque a largo plazo el trabajo de Sweeney con artistas europeos resulta más significativo, el apoyo de Barr cobra un matiz decisivo en la vida de algunos artistas perseguidos en Europa a partir del auge del nazismo y el advenimiento de la II Guerra Mundial en buena medida gracias a la institución que él representa. En lo que respecta al arte español, hemos incidido en este apartado en las múltiples similitudes entre los enfoques de Sweeney y Barr respecto a la obra de Picasso y Miró, aunque se vislumbra ya una clara preferencia del primero por la obra del pintor catalán, que ya hemos visto reafirmada con la exposición monográfica organizada en 1941 para el MoMA. De forma similar, Barr, elaboraba un exhaustivo estudio para la retrospectiva celebrada en el mismo museo en 1939 dedicada a Pablo Picasso. Casi de manera metafórica ambos autores comenzaban así a elaborar un discurso propio respecto al devenir del arte del siglo XX.

⁴⁹⁷ «But it is finally beneath Miró's gay tones and his rhythms that we find the key to his quality-what grew into his mind in childhood: the rude paintings of the people and those quaint, conventionalized animals, whistles, vases and the like, gay in their raw colors –so popular in that region. It is these impressions, together with the austere rhythms of his native landscape and the slow easy animal movements of the peasants that Miró has kept fresh, translated into new forms and given back to us today in these latest canvases –easily the most mature distillation of sensibility he has yet offered». J. J. Sweeney: «Joan Miró», *Cahiers d'art*, N. 1-4, 1934.

⁴⁹⁸ «Fundamentally a traditionalist, Miró is first and last a Catalan». J. J. Sweeney, «Joan Miró», 1934.

4. 1941-1946: Un periodo conflictivo también en el museo

Retomando la situación en el MoMA, los años 1941-1946 resultan complicados, con muchos cambios de personal, algunos debidos a la guerra y otros a las diferencias surgidas entre el personal del museo. Como fruto de estos cambios, James Johnson Sweeney ocupará la dirección del departamento de pintura y escultura en 1945. En su informe titulado: *Chronicles. Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929-1967*, Barr resume ese periodo de la siguiente manera:

Con la marcha de dos jóvenes presidentes, uno detrás de otro, los miembros del patronato de mayor edad, fundadores del museo, recuperaron la responsabilidad. El personal del museo pertenecía a una generación más joven, así como los miembros activos del comité asesor, todos recibieron el estímulo del nuevo edificio y quisieron contribuir con sus opiniones. Muchas de las propuestas y políticas que se habían efectuado entre 1929 y 1939 fueron reconsideradas y debatidas durante el periodo 1940-1946, especialmente aquellos propósitos que se habían visto frustrados.⁴⁹⁹

Durante esta época tan inestable se realizan dos estudios para establecer la política del museo, el primero en 1941 bajo la presidencia de William A. M. Burden y el segundo dos años más tarde y presidido por Sweeney. Además, se revisan los estatutos del museo hasta en diez ocasiones, prueba de que el museo tiene aún mucho de experimental. El informe de 1941 sugiere que el museo consiga una mayor variedad geográfica en la sección de arte de los Estados Unidos (pues existe una clara primacía de artistas que trabajan en Nueva York o sus estados colindantes). También denuncia importantes vacíos en la representación de arte

⁴⁹⁹ «With two young presidents gone, one after another, the older trustees, founders of the Museum, resumed responsibility. The staff was a generation younger, and so were the active members of the Advisory Committee; all were stimulated by the new building and eager to give advice. Many of the proposals and policies effected between 1929 and 1939 were reconsidered and debated during the period from 1940 to 1946, particularly since certain intentions of the previous decade had gone unfulfilled. Los presidentes a los que se refiere Barr son Nelson Rockefeller y John Hay (Jock) Whitney (vicepresidente), que abandonan la presidencia del patronato del museo en 1941 debido la entrada de Estados Unidos en el conflicto bélico. Franklin D. Roosevelt nombra a Nelson Rockefeller «coordinador de asuntos inter-americanos» ese mismo año de 1941,, aunque retorna a la presidencia del museo en 1946. Barr tenía buena relación con ellos, no así con el presidente anterior, Conger Goodyear, o posterior, Stephen Clark. Alfred Barr: *Chronicles. Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929-1967*, MoMA, Nueva York, 1977, p. 628.

futurista, expresionismo alemán, fauvismo y cubismo analítico, y aconseja que el comité de adquisiciones sea más ecléctico y que mantenga mejores relaciones con el mercado, artistas y coleccionistas.⁵⁰⁰ Esta cuestión, la de las adquisiciones, es la que más desacuerdos crea, incluso entre Alfred Barr y Sweeney. Según el comisario e historiador del arte Peter Selz, que trabaja con Barr en el museo años más tarde: «Sweeney creía que era más selectivo con su criterio [...]. Yo sé que era más selectivo. [...] Así que se producían discordias [con Barr] a ese respecto».⁵⁰¹ En octubre de 1943 Barr comienza a recibir fuertes presiones por el consejo del museo, muy concretamente por Stephen Clark, un hombre práctico que no tolera que Barr «[...] en vez de consagrar su energía a escribir, perdiera el tiempo en supervisar meticulosamente el trabajo de otros o entablar discusiones filosóficas sobre cosas sin importancia».⁵⁰² Finalmente, Barr se ve obligado a abandonar la dirección para dedicarse exclusivamente a la investigación en un denominado «cambio de responsabilidades». Se le encarga un libro sobre la historia del arte moderno y continúa en el museo al mando de un departamento de investigación en pintura y escultura, con su sueldo reducido a la mitad y «sin la obligación de mantener una oficina en el museo».⁵⁰³ El museo funciona sin un director oficial hasta 1949, fecha en que René d'Harnoncourt (1901-1968) asume el puesto hasta un año antes de su muerte.

Varios historiadores han analizado este «cambio de responsabilidades». Según la opinión de Serge Guilbaut, el MoMA no tiene un verdadero interés en el surrealismo, y el intento de Barr por «americanizar» el gusto por lo bizarro, lo «primitivo» y los artistas no profesionales es el factor principal que causa su desplazamiento. Las exposiciones dedicadas a Morris Hirshfield (1872-1946) y Joe Milone (c. 1887- ?), e incluso *Fantastic Art, Dada, Surrealism* de 1936 son muy mal recibidas por algunos miembros del patronato del museo, como Conger

⁵⁰⁰ A. Barr, *Chronicle*, 1977, p. 628.

⁵⁰¹ «Sweeney had the opinion that he was much more selective on his taste [...] I know he was more selective. [...] So there were disagreements along that line». Peter Selz: *The MoMA Oral History Program*, 14 de febrero de 1994.
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript_selz.pdf, 30/10/2015.

⁵⁰² «Instead of devoting your energies to writing, you spent a large part of your time checking and rechecking with meticulous care the work of other people or engaged in endless discussions of matters of minor importance». Carta de Stephen Clark a Barr el 15 de octubre de 1943. Publicada en Harriet S. Bee y Michelle Elligott, (ed.): *Art of Our Time. A Chronicle of The Museum of Modern Art*, MoMA, Nueva York, 2004, p. 81.

⁵⁰³ Para un análisis más profundo consultar: S. Guilbaut, *How New York*, 1983, p. 84.

Goodyear, y en el mundo del arte en general. Katherine Dreier, una de las más acérrimas defensoras del dadaísmo en Estados Unidos y, como hemos visto, fundadora junto a Man Ray y Marcel Duchamp de la Société Anonyme, escribe al director de la exposición para argumentar que la inclusión de obras realizadas por niños y enfermos mentales perjudica la reputación del surrealismo y confunde al público.⁵⁰⁴ Pese a la explicación de Barr, que argumenta que la comparación es pertinente debido a «la libertad de la imaginación creativa», A. Conger Goodyear, el presidente del patronato, solicita la retirada de algunas obras.

Desde su pequeño despacho situado en la biblioteca del museo, a partir de 1943 Barr continuó trabajando y atendiendo visitas. Cuatro años más tarde es nombrado «director de colecciones», título que mantiene hasta su jubilación en 1967. Ante la ausencia de director se forma un comité de cinco personas que funcionan como coordinadores de departamentos. James Thrall Soby asume la dirección del departamento de pintura y escultura por un año intentando minimizar las tensiones entre patronato y dirección. Intelectualmente Soby comparte la visión de Barr, quien lo había contratado como ayudante, pero al mismo tiempo, forma parte del patronato del museo por su importante labor como coleccionista.

En el segundo informe, *The Museum Collections. A Brief Report* (enero de 1944), Barr realiza un análisis íntegro con el que pretende neutralizar el conflicto entre calidad o representación histórica de los movimientos artísticos de vanguardia: ¿Debe el museo renunciar a obras menores y ser más instructivo o adoptar una línea histórica con una colección más amplia?.⁵⁰⁵ El informe se decanta por un objetivo claro: conseguir obras de la mayor calidad posible, cuya excelencia contribuya al disfrute y educación del público «porque la excelencia de las obras

⁵⁰⁴ La correspondencia entre Alfred Barr y Katherine Dreier se conserva en: The MoMA Archives, Curatorial Exhibition Files, Exhibition, N. 55. Extractos recogidos por Sandra Zalman en *Consuming Surrealism in American Culture: Dissident Modernism*, Ashgate, Burlington, 2015, p. 25.

⁵⁰⁵ «If the Museum collections are limited to major works, the collections will be deficient as teaching instruments by reason of lack of supplementary minor works. If the collections be developed with emphasis on work primarily historical in character, the collections will be deficient in major works of quality. What is the Museum's best policy in this situation?». A. Barr, *Chronicle*, 1977, p. 631

contribuye no sólo al disfrute del público sino a la eficacia educativa del museo». ⁵⁰⁶

Aunque la polémica entre calidad y educación está presente en todos los museos ya desde el siglo XVIII, la principal dificultad del MoMA es haber nacido sin poseer una colección propia. Pese a la fuerte conexión con el Armory Show en sus inicios (como hemos visto dos de sus tres fundadoras fueron promotoras de la histórica exhibición) y con otros proyectos igualmente innovadores (como pudiera ser la Harvard Society for Contemporary Art), al final en el MoMA pesan más las ambiciones del patronato y sus anhelos por crear una institución que de alguna manera defina y regule el arte moderno que la necesidad de crear una colección. Así, pese al interés de Barr, Sweeney y del resto de la cúpula intelectual del museo por un arte diferente, foráneo en todos los sentidos, y sobre todo, caracterizado por la multiplicidad de propuestas, el apremio por acotar el arte moderno es constante. Tal es así que en octubre de ese mismo tumultuoso año de 1944 Henry Allen Moe, presidente del comité de colecciones del que formaba parte Sweeney, hace público otro informe: *Report of the Committee on Policy* («informe del comité de prácticas»), en el que critica la política adquisitiva por considerarla «demasiado indefinida». Es entonces cuando Sweeney firma una declaración conjunta con Alfred Barr y James Soby que sugería que el dilema respecto a qué obras debían integrar la colección del museo era consecuencia de dificultades semánticas, fundamentalmente relacionadas con el propio concepto de *calidad*:

Generalmente se acepta que la calidad [...] se encuentra incluso en escuelas diametralmente opuestas. La calidad, por cuestiones prácticas, es un problema que reside en encontrar lo mejor de su especie. Es también la calidad el primer factor determinante que hace que una obra de arte sea importante históricamente o valiosa desde el punto de vista educativo. [...] una gran proporción de los fondos del museo deberían emplearse en trabajos significativos y una menor cantidad en trabajos de calidad inferior realizados por artistas establecidos y para la exploración de nuevos talentos. ⁵⁰⁷

⁵⁰⁶ « [...] because the excellence of the works contributes not only to the public's enjoyment but also to the educational effectiveness of the Museum». A. Barr, *Chronicles*, 1977, p. 630.

⁵⁰⁷ «It is generally agreed that quality is of primary importance; that quality is to be found in a great variety of works, large and small, in different media, even diametrically opposed schools. Quality,

El proyecto de alianza con el Metropolitan Museum

Como ha sido apuntado, el modelo de alianza entre el Musée des Artistes Vivants en el Palacio de Luxemburgo en París y el Musée du Louvre está presente en la mayoría de las personas involucradas en el proyecto.⁵⁰⁸ Desde la temprana fecha de 1933 el MoMA mantiene conversaciones con el Metropolitan Museum para llegar a un acuerdo que permita la liberación de obras del siglo XIX por parte del museo de arte moderno a cambio de fondos para continuar incorporando ejemplos de arte más joven a la colección permanente del museo.

Una de las consecuencias directas de este proyecto es que el museo se ve obligado a acotar el inicio del arte moderno, una tarea nada fácil: ¿cuáles son los principios que establecen dicha fecha?. Desde el momento de la fundación del museo hasta la completa suspensión del proyecto en el año 1953, Alfred Barr trabaja para acotar los orígenes cronológicos del arte moderno. Establece numerosos sistemas de diagramas, esquemas y gráficos en los que, como ha sido señalado ya en múltiples ocasiones, lo novedoso de su propuesta es la inclusión de algunos viejos maestros del siglo XIX. En un informe interno de 1931, Barr expone que el arte moderno es un «término relativo, extensible, que nos sirve oportunamente para designar pintura, escultura, arquitectura y otras artes visuales de carácter original y progresista, especialmente de las últimas tres décadas, pero que incluye también antecesores pioneros del siglo XIX». ⁵⁰⁹ Estas palabras demuestran que el planteamiento de Barr continúa la cronología propuesta por Roger Fry, que influye en él y en Sweeney de manera determinante, como ya ha sido señalado en el capítulo II de esta tesis.

for practical purposes, is a problem of finding the best of its kind. It is quality, too, that is the primary factor in making a work of art historically important or educationally valuable. A reasonably balanced policy is desirable. As heretofore, the great proportion of the Museum purchase funds should be spent on works of importance; a much smaller proportion on minor works of quality by established artists, and on the exploration of new talent». A. Barr, *Chronicles*, 1977, p. 631.

⁵⁰⁸ Ya en el momento de su fundación Frank Crowninshield había defendido que el museo incluyera la obra de artistas vivos y aquellos fallecidos en los últimos diez años, además de aquellos más antiguos que por su estética avanzada no fuesen atractivos para el Metropolitan, al que debían ir cediéndose las obras. «Publicity for the Organization of the Museum». MoMA Archives, Press Release Archives, agosto 1929.

⁵⁰⁹ Alfred Barr: «What is Meant by “Modern Art”?», MoMA, 1931. MoMA Archives, AHB Papers, Informe interno.

Aunque existen muchas variantes, tal vez la propuesta de Barr que tiene mayor fortuna es la que primero aparece en 1933, y que luego retoma en 1941. Se trata de la imagen de la colección como si de un torpedo se tratase, avanzando en el tiempo con su parte delantera en el presente y su parte posterior en el pasado. Barr presenta varias versiones de esta imagen: una representando un torpedo que contiene una colección que se remonta a los grandes maestros del XIX: Ingres, David, Goya, Constable, Delacroix y Turner. Un segundo dibujo muestra el torpedo flotando en las aguas del Metropolitan y un tercer diagrama ofrece varias colecciones configurando la que Barr considera la colección ideal del museo.

En 1940, con la llegada de un nuevo presidente al Met, se renuevan las conversaciones. En principio, Francis Henry Taylor y Alfred Barr tienen muchas cosas en común, como su paso por Princeton University o su relación con Paul Sachs, quien recomienda a Taylor para el puesto de dirección del Met, al igual que había hecho con Barr en el MoMA. Sin embargo, Taylor y Barr no trabajan bien juntos y no consiguen alcanzar un acuerdo. En principio Barr apoya la idea de ceder obras al Metropolitan Museum en el momento en que las obras cumplan cincuenta años, opinión compartida por Abby Rockefeller desde el patronato. De hecho la fundadora más influyente de la institución estipula en su testamento que algunas de las obras que dona tras su muerte pueden ser vendidas para la adquisición de otras más pertinentes para la colección. Así se procede a la donación de obras de van Gogh al Metropolitan y de Seurat al Art Institute de Chicago, donde entran a formar parte en colecciones históricas de forma natural. Sin embargo, según se acercan las fechas de liberación de las obras, va resultando más difícil deshacerse de aquellas piezas que, dado el devenir de la historia, se van convirtiendo en icónicas dentro de la colección. Partir o no con las obras posimpresionistas era uno de los principales debates en el museo y causante de grandes desencuentros.

Con el nombramiento de Sweeney como director del departamento de pintura y escultura a principios de 1945, las negociaciones con el Metropolitan cobran un nuevo impulso, como veremos más adelante. Baste recordar aquí que el acuerdo entre ambos museos se rompe definitivamente en 1953 por diversas razones que

no es pertinente analizar aquí, pero que tienen que ver con las reticencias de Barr a deshacerse de algunas obras que él considera «clásicas». 1953 es el año en el que el museo está obligado a entregar *Bañista* (c.1887), de Cézanne y *Noche estrellada* (1889), de van Gogh, entre otras. Algunos trasvases sí se hacen efectivos y el MoMA vende varias obras al Metropolitan, incluidos un Cézanne y un Picasso. El Metropolitan cede temporalmente un Maillol y *Retrato de Gertrude Stein* (1906), de Picasso, para el disgusto de la escritora, que lo había donado.

La subasta de 1944

Como la alianza con el Metropolitan no resuelve el problema de cómo acceder a nuevas adquisiciones, en mayo de 1944 James Thrall Soby, respaldado por Sweeney y Barr, que dirigen el museo de manera «extraoficial», decide subastar treinta y ocho obras de impresionistas y posimpresionistas pertenecientes a la colección permanente del museo en las Parke Bernet Galleries con el fin de obtener fondos que emplear en la compra de artistas contemporáneos. Algunos miembros del patronato y coleccionistas privados también venden parte de sus colecciones, incluido Sweeney, tal y como demuestra la documentación encontrada en los archivos del museo. El resultado es la venta de grandes obras del XIX (pinturas de Cézanne, Delacroix, Derain, Maillol, Matisse, Picasso y Redon entre otros), a precios que algunos miembros del patronato consideran insignificantes. El malestar de Stephen Clark se hace muy evidente. Si esto no fuera suficiente, con los fondos obtenidos se adquieren obras de Jackson Pollock, Robert Motherwell y Roberto Matta para nuevo disgusto del patronato. Barr, Sweeney y Soby, que como veremos en el siguiente capítulo en estos momentos también ejercen su influencia fuera del museo a través de la galería de Peggy Guggenheim, intentan hacer convencer al patronato que estas obras, como por ejemplo, *Loba* (1943) de Jackson Pollock, serán en algún momento muy significativas para la historia del arte en Estados Unidos.

Sin embargo, los miembros del patronato son coleccionistas privados acostumbrados a adquirir obras basándose únicamente en su criterio estético y no están de acuerdo con las adquisiciones, hasta el punto de que sus fuertes críticas

llevan a James Thrall Soby a dimitir como director del departamento de pintura y escultura.

5. Sweeney en la dirección del departamento de pintura y escultura

Nada más conocer la dimisión de James Thrall Soby, el coleccionista (y muy pronto galerista de enorme éxito) Samuel M. Kootz escribe Stephen Clark, presidente del museo, proponiendo un candidato cuya «experiencia es buena, sabe lo que se está haciendo creativamente y se interesa activamente por ello, es capaz de escribir inteligentemente acerca de las corrientes más avanzadas y sus artífices. Además tiene un gusto insuperable».⁵¹⁰ Kootz, miembro del patronato del museo, está hablando de James Johnson Sweeney, cuya reputación como *tastebreaker* y *tastemaker* se halla en alza tras el descubrimiento de Jackson Pollock en *Art of This Century*, la galería dirigida por Peggy Guggenheim.⁵¹¹ En su carta del 2 de noviembre de 1944, Kootz continúa explicando las virtudes de su candidato:

Lo que me resulta atractivo de Sweeney es que ha demostrado tener consciencia de lo que está pasando aquí, en cuanto a la pintura en Estados Unidos. Eso me parece muy importante porque creo que la última parte de este siglo será testigo de un excepcional arranque en la inventiva estadounidense y el museo debe tener un director empático con los movimientos más creativos.⁵¹²

Aunque no está clara la relación entre Sam Kootz y Sweeney hasta aquel momento, sí es evidente que pese a su «militancia» en el MoMA, Sweeney cuenta con un gran prestigio entre los marchantes y galeristas neoyorquinos gracias a su colaboración con Peggy Guggenheim y su defensa del arte nacional en diversas

⁵¹⁰ «[...] his background is good, he knows what is being done creatively and takes a fine interest in it, he is able to write intelligently about the progressive currents and the men responsible for them, and he has definite taste». Sam Kootz en una carta del 2 de noviembre de 1944, MoMA Archives, JJS Papers, Serie I, Carpeta 5.

⁵¹¹ Sam Kootz (1898-1982) es uno de los impulsores más incondicionales de la que pronto se denominaría Escuela de Nueva York. Abre una galería al año siguiente obteniendo un éxito comercial sin precedentes. Según la tesis de Serge Guilbaut en *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Sam Kootz y Clement Greenberg juegan un papel fundamental en el encumbramiento del arte estadounidense a la primacía internacional de la segunda mitad del siglo XX. El apoyo de Kootz a Sweeney debe observarse dentro de este contexto.

⁵¹² «Sweeney appeals to me because he has shown some awareness of what is going on here in American painting. That seems to me highly important, because I believe the latter part of this century will witness a terrific surge in American invention, and the Museum must have a Director who is sympathetic to creative movements». Sam Kootz en una carta dirigida a Stephen Clark del 2 de noviembre de 1944, MoMA Archives, JJS Papers, Caja I, Carpeta 5.

publicaciones. Con motivo de su nombramiento como director del departamento, el galerista Pierre Matisse, por citar un ejemplo paradigmático, le felicita por su nuevo puesto diciendo «cuentas con todo nuestro apoyo».⁵¹³ Sweeney cuenta igualmente con el respaldo expreso de artistas europeos consagrados como Duchamp, Kandinsky y Moholy-Nagy o Hans Hofmann, que el 1 de febrero de 1945 celebra el nuevo director del departamento de pintura y escultura diciendo: «Lo mejor que le podía pasar a Nueva York... quiero decir, a Estados Unidos» en una alusión al apoyo que Sweeney prestaba a los artistas locales.⁵¹⁴

El problema de la colección permanente

Con motivo del nombramiento de Sweeney como director del departamento de pintura y escultura, Jere Abbot, vicepresidente del museo, publica una nota de prensa en la que se especifica que el nuevo director

[...] será responsable de todas las adquisiciones y exhibiciones en todos los ámbitos así como del diseño gráfico del museo. Se ha realizado una reorganización del departamento de pintura y escultura y ha habido una considerable revisión de funciones, siendo en el futuro el jefe de departamento plenamente responsable de todas las actividades del departamento durante su permanencia en el cargo.⁵¹⁵

Ya hemos visto cómo durante los años iniciales se experimenta con el modelo de museo que se pretende conseguir. Por una parte, existe un compromiso con el arte nuevo y experimental y por otro se pretenden fijar las bases que dictaminen en qué consiste la modernidad. Como expone el crítico de arte estadounidense Irving Sandler en la introducción al trabajo de Barr en *La definición del arte moderno*, «el museo había de ser una *Kunsthalle* que exhibiera las últimas obras al tiempo

⁵¹³ «We are all behind you», Pierre Matisse en una carta del 8 de febrero de 1945, MoMA Archives, JJS Papers, Caja I, Carpeta 5.

⁵¹⁴ «Nothing better could have happen to New York –I mean to America, of course». MoMA Archives, JJS Papers, Caja I, Carpeta 5.

⁵¹⁵ «It is gratifying to have so distinguished a scholar as Mr. Sweeney joins the staff of the Museum of Modern Art. As Director of the Department of Painting and Sculpture he will be responsible for all the Museum's acquisitions and exhibitions in those fields as well as in the graphic arts. In a reorganization of the Department of Painting and Sculpture there has been a considerable revision of duties, making the Department head in the future fully responsible for the activities of the Department during his tenure of office. [...] Mr. Sweeney's work and reputation in modern art and letters will be an important contribution to the Museum». Nota de prensa: «James J. Sweeney Appointed Head of Painting and Sculpture at Museum of Modern Art», 26 de enero 1945, MoMA Press Archives.

que un *Kunstmuseum* o colección permanente».⁵¹⁶ Esta dualidad genera intensas fricciones entre la presidencia y la dirección respecto a la cuestión de las adquisiciones. Mientras que desde la presidencia, Conger Goodyear apuesta por continuar con exposiciones temporales, Alfred Barr, James Johnson Sweeney y James Thrall Soby luchan por ampliar la colección permanente y expandir las funciones educativas del museo. Por otra parte, en esta segunda mitad de los años cuarenta se produce un viraje en la táctica del museo pasándose a enfatizar la legitimación del terreno conseguido y, tal y como explica Barr, pasando a una estrategia más «defensiva». Esto es debido al cese de Barr del puesto directivo, pero también consecuencia de la nueva situación política en la que Estados Unidos tiene la oportunidad de convertirse en la mayor potencia mundial tras la guerra. Indudablemente esta recién inaugurada posición hegemónica repercute en las prioridades del museo, que antepone la necesidad de afianzar su postura en detrimento del espíritu innovador y experimental del que hace gala durante los primeros años de su fundación.⁵¹⁷

Desde el momento de su nombramiento Sweeney reclama como una de las prioridades más importantes de su agenda una mayor autonomía para el departamento de pintura y escultura, muy especialmente respecto a las adquisiciones, que como se ha mencionado es uno de los principales problemas del museo en ese momento y afecta a la competencia de otros puestos.⁵¹⁸

⁵¹⁶ Irving Sandler en la introducción de A. Barr, *La definición del arte*, 1986, p. 11.

⁵¹⁷ Como Barr expuso en un artículo publicado en 1946, la Depresión y la guerra habían provocado nuevas necesidades en el museo. Por otra parte, la necesidad de popularización había entrado en conflicto con labores de investigación. En «The Future of the Museum as a docent Institution», *The Museum News*, 1 de enero de 1946.

⁵¹⁸ Sweeney acepta el puesto de dirección del departamento de pintura y escultura con la condición de tener derecho a veto en las compras para su departamento. Con un sueldo anual de 10.000 dólares, el mismo que para René d'Harnoncourt y Monroe Wheeler, director de publicaciones. Estos dos últimos eran, junto a Barr, las personas más influyentes del museo. Ver R. Lynes, *Good Modern*, 1973, pp. 272-73. Para el nombramiento de Sweeney ver *The New York Times*, 17 de noviembre de 1946. El boletín del museo, tanto en el número de invierno, cuando Sweeney es nombrado director, como en el de primavera, enfatiza que el director está encargado de supervisar la publicidad y el diseño gráfico de sus exposiciones, detalles de máxima importancia para Sweeney. En ambos boletines se estipula que las adquisiciones deben contar con la aprobación de Sweeney. *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 12, N. 3, enero 1945, p. 20 y Vol. 12, N. 4, primavera 1945, p. 14. También en el siguiente número (Vol. 13, N. 3), Stephen Clark confirma lo apropiado que es Sweeney para el puesto al declarar: «tenemos todas las razones para creer que la selección del Sr. Sweeney será satisfactoria. El Sr. Sweeney ha sido fundamental en la adquisición de un buen número de destacados ejemplos de arte moderno que enriquecen nuestra colección y proporcionan material adicional par alas muestras itinerantes». («we have every reason to believe that the selection of Mr. Sweeney for hat position was a happy one. [...] Mr. Sweeney

Hasta ese momento, el departamento sugería las compras al comité de colecciones del museo y a partir de ahí se formalizaban. Sin embargo, en la práctica, las demandas del departamento no siempre se materializaban, por lo que Sweeney propone otro sistema de trabajo: que sea el director de departamento quien lleve a cabo las adquisiciones contando con el apoyo de otros dos miembros, en este caso James Thrall Soby y Alfred H. Barr, que actuarían de consejeros, dada la enorme carga de trabajo implícita en el puesto.⁵¹⁹

Como director del departamento, Sweeney presta especial atención a la colección permanente y se lamenta de algunos vacíos importantes. En su primer informe como director elabora un profundo estudio sobre las causas para estas ausencias y propone posibles soluciones. Además de la falta de fondos, apunta otras dificultades que han colaborado a la existencia de dichas lagunas, como el rechazo del comité de colecciones a obras que no sean de su agrado, la falta de disponibilidad de obras de calidad que puedan subsanar la carencias en la colección, la presencia de precios desorbitados en el mercado en estos momentos, así como un desconocimiento del mercado en sí.

Pese a todas estas dificultades, Sweeney propone que no se abandonen los objetivos marcados, sino que se aplacen y se intenten conseguir más tarde cuando las obras sí estén disponibles en el mercado. Sus propuestas para llenar los vacíos más significativos incluyen adquirir obras del Picasso cubista, Jean Metzinger (1883-1956), Léger, Henri Le Fauconnier (1881-1946), pintura al óleo de Delaunay, piezas fauvistas, David Burliuk (1882-1967), muestras de arte inglés, y obras de Gino Severini (1883-1966), presentando un programa consistente en tres pasos para expandir la colección:

has been instrumental in the acquisition of a number of outstanding examples of modern art which enrich our collection and provide additional material for traveling exhibitions»). Steven Clark: «Foreword», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 13, N. 3, febrero 1946, pp. 3-4.

⁵¹⁹ Un extracto de las actas de la reunión mantenida el 8 de noviembre de 1944 confirma esta información». MoMA Archives, JJS Papers, Carpeta N. 8.

1. Concentrarse en comprar arte estadounidense del siglo XX (propone para ello colaborar con los museos Whitney y Metropolitano, acuerdo que mencionaremos más adelante).⁵²⁰
2. Establecer una campaña para que cesen las hostilidades internas en el museo.
3. Paliar las lagunas de arte europeo adquiriendo lo que haya disponible en ese momento aunque no sea de la más alta calidad, con la intención de adquirir otras de mejor calidad cuando mejore la situación internacional.⁵²¹

Asimismo, y en ello coincide con Alfred Barr, recomienda que se conciba el museo como una institución con entidad propia y con fines educativos, no como una colección basada en donaciones particulares. Sweeney y Barr comparten en este momento la misma visión para el museo y su principal preocupación es la de sentar una estrategia para la creación de una colección permanente con identidad propia que no sea una simple consecuencia de donaciones particulares. La propuesta de Sweeney consiste en elaborar un plan que permita la elección cuidada de las futuras obras de la colección, aportando rigor académico a un museo, que, como decimos, se había regido desde la mentalidad del coleccionista privado. Este estudio de Sweeney continúa, precisamente, el plan que Barr ambiciona para el museo desde 1933 y supone una de sus máximas contribuciones al museo.

Con el fin de obtener fondos Sweeney defiende la idea de vender algunas de las muchas obras del siglo XIX conservadas en el museo para adquirir otras más recientes en un intento de «mantener joven el museo de arte moderno». Sweeney recuerda que «el ámbito del museo como museo de arte moderno está aún por definir», aunque respeta el periodo previamente establecido: los últimos cincuenta años. Entre sus propuestas, todas enfocadas a la transparencia del proyecto,

⁵²⁰ En términos generales, la escasa atención prestada al arte nacional es una de las carencias de la colección del museo y lo sitúa por detrás de otras iniciativas como la de la Phillips Memorial Art Gallery, que en 1929 había organizado la primera retrospectiva de John Graham, una de las figuras más influyentes para el expresionismo abstracto que surge años más tarde, y en 1937 había expuesto a los artistas abstractos estadounidenses John Marin y Arthur Dove. También el Newark Museum había impulsado el arte nacional desde el mismo momento de su fundación en 1909 tanto en exposiciones como en adquisiciones. De hecho John Cotton Dana publica el ensayo: *American Art: How it can be made to Flourish*, Elm Tree Press, Woodstock, 1929.

⁵²¹ «Report of the Committee of the Museum Collection by James Johnson Sweeney». c. 1943. MoMA Archives, JJS Papers, Caja 1, Carpeta 10, p. 8.

destaca la posibilidad de exponer las nuevas adquisiciones junto al nombre de la pieza vendida (con o sin su precio) o junto al de la próxima obra antigua en venta. Su interés en involucrar a los coleccionistas privados en el museo demuestra, una vez más, su capacidad de anticiparse a los tiempos:

[...] la obra antigua podría ofrecerse en subasta pública junto con informe aclaratorio sobre las razones del museo para ponerla en venta: no por no ser merecedora de pertenecer a la colección, sino, precisamente, por el reconocimiento de su valor extraordinario, gracias al cual debería reportar beneficios redistribuidos entre jóvenes artistas por medio de la compra de sus obras. De esta manera el comprador podría sentirse partícipe de una doble operación: además de adquirir un excelente ejemplo de pintura del siglo XIX, su capital estaría ayudando a adquirir pintura del siglo XX.⁵²²

Como hemos ido viendo, esta idea de renovación cronológica está presente en el MoMA de Nueva York incluso antes de su concepción como tal. El hecho de que Sweeney esboce diversas opciones para llevar a cabo esta operación revela su compromiso sincero con este modelo, que sin duda considera el más acertado para el museo.

Con el nombramiento de Sweeney como director del departamento de pintura y escultura a principios de 1945, las negociaciones con el Metropolitan Museum cobran un nuevo impulso, dadas las buenas relaciones de los dos directores. Sweeney y Taylor concretan un trato respecto a los Fondos Hearn del Metropolitan Museum, que podían destinarse al arte moderno y por tanto cederse al MoMA. En 1943 el Metropolitan Museum había intentado una coalición con el Whitney Museum of American Art que finalmente no alcanza una resolución favorable. Sweeney explica a Russell Lynes que pese a haber cerrado el acuerdo con Taylor finalmente «la Sra. Rockefeller me dijo: “Jim, he estado hablando con

⁵²² «The Museum's scope as a museum of modern art has been to some extent undefined. Originally it was understood as covering a span of the fifty years previous to the present date. [...] the old master could be offered publicly at auction and a clear statement of the Museum's reasons for disposing of it: not because it was unworthy of a museum collection but for the very reason that it was recognized as a picture of outstanding value and on this basis should bring a large return to be redistributed to the artists themselves through the purchase of paintings by young men. It this way the purchaser could feel that he was doing a double service in buying himself an excellent example of nineteenth century painting and at the same time helping twentieth century painting with the money he was spending». Report of the Committee of the Museum Collection by James Johnson Sweeney, c.1943, MoMA Archives, JJS Papers, Caja 1, Carpeta 10, pp. 11-12.

Nelson y él preferiría esperar hasta su regreso de la guerra”. Supongo que ese fue el final de todo». ⁵²³ Por lo tanto, al menos en estas fechas (a mediados de los cuarenta), es Nelson Rockefeller quien frena las negociaciones, aunque hay otros momentos difíciles a lo largo del proceso. ⁵²⁴

La exposición *The Museum Collection of Painting and Sculpture*

En 1945 el departamento de pintura y escultura organiza una muestra con las obras de arte pertenecientes al museo, con un especial énfasis a las obras incorporadas desde febrero de ese mismo año, es decir, desde la dirección de Sweeney. ⁵²⁵ La muestra, «la más extensa de las celebradas en el MoMA», ⁵²⁶ se realiza para «mostrar al público un gran número de pinturas y esculturas del museo y dejar que las obras de arte hablen por sí mismas de manera informal, lo que estaría fuera de lugar en una instalación permanente». ⁵²⁷ En realidad, la exposición intenta subrayar el carácter didáctico que los tres directores quieren proporcionar a la colección y que, a su parecer, los miembros del patronato no acaban de comprender. *The Museum Collection of Painting and Sculpture*, inaugurada el 20 de junio de 1945 y abierta al público hasta el 13 de enero de 1946 (una exposición

⁵²³ «We cooked up a deal whereby the Hearn Fund at the Met could be spent by the Modern, and the Met would eventually get the pictures. But Mrs. Rockefeller said to me, “Jim, I’ve been talking to Nelson and he’d prefer to wait until he returns after the war.” And I guess that was the end of that», J. J. Sweeney en R. Lynes, *Good Old Modern*, 1973, p. 289.

⁵²⁴ En septiembre de 1947, ya con Sweeney fuera de la institución, el Whitney Museum se une a las negociaciones de lo que se denomina el «acuerdo de los tres museos» por el cual el Metropolitan se preocuparía exclusivamente del arte denominado «clásico», el Whitney se ocuparía del arte de los Estados Unidos y el MoMA de las obras modernas, tanto del propio país como foráneas, estableciendo 1910 como la fecha divisoria. Finalmente, Juliana Force, al mando del Whitney, se retira del acuerdo en 1948, lo que permite que el Metropolitan establezca un departamento dedicado al arte realizado en Estados Unidos. El acuerdo entre el Metropolitan y el MoMA continúa otros cinco años más, pero se rompe definitivamente en 1953 por diversas razones que no es pertinente analizar aquí, pero que tienen que ver con las reticencias de Barr a deshacerse de algunas obras que él considera «clásicas». 1953 es el año en el que el museo está obligado a entregar *Bañista* (c.1887), de Cézanne y *Noche estrellada* (1889), de van Gogh, entre otras. Algunos trasvases sí se hacen efectivos y el MoMA vende varias piezas al Metropolitan, incluidas un Cézanne y un Picasso. Mientras, el MoMA cede temporalmente un Maillol y el *Retrato de Gertrude Stein* (1906), de Picasso, que había sido donado por la escritora al Metropolitan Museum.

⁵²⁵ Ya en el mencionado informe de Alfred Barr de 1944 constaba como propuesta el mostrar la obra permanente del museo una vez al año en una exposición dirigida tanto al público como a los miembros del consejo directivo. A. Barr, *Chronicle*, 1977, p. 631.

⁵²⁶ «Largest of its kind ever held by the Museum of Modern Art». «Museum of Modern Art Opens Large Exhibition of its Own Painting and Sculpture». MoMA Archives, Press Release Archives, Nota de prensa del 15 de junio de 1945.

⁵²⁷ «The primary purpose of the exhibition is to show the public a large number of the Museum’s paintings and sculptures and to let the works of art speak for themselves with a certain informality which might be out of place in a more permanent installation». MoMA Archives, Press Release Archives, Nota de prensa: «Museum of Modern Art Opens Large Exhibit», 1945.

muy prolongada en el tiempo para esas fechas), cuenta con el favor de la crítica y el público.

Con motivo de la exposición se publica una guía de diez páginas acerca de la colección. Aunque breve, el texto sirve como otro proyecto de delineación del canon estable del museo, que como hemos visto es una cuestión importante para el patronato. Pese a todas las diferencias con la dirección, el presidente del patronato, Stephen C. Clark, declara en esta ocasión que «sin ninguna duda el museo posee la mayor colección del arte contemporáneo del mundo».⁵²⁸ Por otra parte, recordemos que la exhibición y su guía cumplen otra función, como ha apuntado el historiador Kirk Vanerdoe, el lado intelectual del museo comprende que mostrar la colección de forma regular tiene un mayor alcance didáctico para el público a la vez que tiene la capacidad de motivar a más coleccionistas a realizar donaciones, un objetivo importante en estos años.⁵²⁹

Entre las obras expuestas el propio Sweeney destaca sus nuevas adquisiciones, como por ejemplo: *Lower Manhattan*, una obra de 1922 de John Marin en la que el artista «combina su maestría en el medio de la acuarela con una atrevida síntesis de formas quebradas de una manera sorprendentemente personal»;⁵³⁰ *Lake George Window* (1927), un «austero» Georgia O’Keeffe «saturado de reticentes sugerencias de emociones relacionadas con el regionalismo»⁵³¹ y *Egg Beater N.5* (1930, fig. 93), de Stuart Davis, «una monumental abstracción de la naturaleza en la que ha empleado colores puros, líneas gruesas y grandes formas con poderosa

⁵²⁸ Stephen C. Clark: «[...] without any question the Museum possesses the outstanding collection of contemporary art in the world». A. Barr, *Chronicles*, 1977, p. 631.

⁵²⁹ «He saw that displaying the collection on a regular basis would serve, for example, not only educational purposes but also acquisition efforts, by helping attract gifts». Kirk Vanerdoe: «The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collections of Painting and Sculpture of the Museum of Modern Art», ensayo aparecido en John Elderfield (ed): *The Museum of Modern Art at Mid-Century. Continuity and Change*, Studies in Modern Art, MoMA, Nueva York, 1995, pp. 21-22.

⁵³⁰ «[...] combines his mastery of the watercolor medium with a bold synthesis of broken forms in a strikingly personal fashion». J. J. Sweeney citado en una nota de prensa: «New Acquisitions Included in Exhibition at Museum of Modern Art», MoMA Archives, Press Release Archives, Nota de prensa del 18 de junio de 1945.

⁵³¹ «[...] saturated with reticent suggestions of regional sentiment». J. J. Sweeney, «New Acquisitions Included», 1945.

certidumbre y euforia».⁵³² Además de estas tres obras, Sweeney menciona *I and The Village* (1911, fig. 94), «obra maestra» de Marc Chagall (1887-1985), en la que:

[...] incluye aquellos rasgos del folklore ruso que han persistido en su pintura desde la primera década del siglo hasta la actualidad. Estas obras también son ricas en fantásticas sugerencias oníricas que han atraído a la generación que ha abierto el camino al surrealismo.⁵³³

La intrincada obra *La selva* (1943), una «composición dramática»⁵³⁴ del artista cubano Wifredo Lam (1902-1982), es otra de las adquisiciones destacadas, así como *La gran Julie* (1945) de Léger, y *Man-Eater with Pennants*, una escultura móvil de Calder de ese mismo año. De la obra de Léger, Sweeney subraya la combinación de «su familiar fuerza estática con una libertad y espontaneidad de expresión que otorgan a la obra un carácter inesperadamente fresco y alegre».⁵³⁵ Respecto a la escultura móvil de Calder, de considerable tamaño e instalada en el jardín del museo, Sweeney de nuevo resalta que la alegría es evidente en esta sorprendente obra.⁵³⁶

Estas contribuciones a la colección permanente del museo resultan significativamente reveladoras de la línea de trabajo adoptada por Sweeney y evidencian un criterio que no abandonaría en toda su carrera. Es más, si hemos incluido las valoraciones que hace de estas obras, es porque creemos que en ellas revela su criterio como crítico de arte y director de museo. Recordemos que Sweeney destaca «lo personal» (Marin), «lo sugerente y emocional» (O'Keeffe), los elementos propios de la «cultura de origen y el folklore», (que admira tanto en

⁵³² «[...] a monumental abstraction from nature in which he has employed pure colors, broad lines and large forms with striking conviction and exhilaration». J. J. Sweeney, «New Acquisitions Included», 1945.

⁵³³ «[...] embraces those Russian folklore features which have persisted in his painting from the first decade of the century down the present day. It is rich also in those fantastic dream suggestions which have attracted the generation which opened up the road to Surrealism». J. J. Sweeney, «New Acquisitions Included», 1945.

⁵³⁴ «His most ambitious painting up to the present [...] a dramatic composition of Voodoo and jungle themes in an intricate and colorful composition». J. J. Sweeney, «New Acquisitions Included», 1945.

⁵³⁵ «[...] his familiar static force with a freedom of handling and spontaneity of expression which give the work an unexpectedly fresh and gay character». J. J. Sweeney, «New Acquisitions Included», 1945.

⁵³⁶ «Gaiety again is evident in the surprising Man –Eater with Pennants». J. J. Sweeney, «New Acquisitions Included», 1945.

Chagall como en Lam y que reivindica también en Joan Miró). También destaca en estos artistas «la libertad», «espontaneidad» (Calder) y «el carácter onírico» (Chagall), todos ellos elementos relacionados con el surrealismo pero también con la nueva abstracción que está surgiendo en este momento en la ciudad de Nueva York. En este sentido, nos gustaría resaltar que Sweeney concede prioridad a artistas contemporáneos, algunos muy jóvenes, como es el caso de Wifredo Lam. Además, prioriza la adquisición de obras recientes e realizadas el mismo año de 1945.

Por tanto, esta exposición debe entenderse como una síntesis de los principios que rigen el criterio de Sweeney en la década de los cuarenta, aunque técnicamente Alfred Barr fuera su director. La apuesta de Sweeney por «la certidumbre, la euforia y la abstracción monumental» de Stuart Davis le llevan a dedicarle una exposición monográfica ese mismo año, pero las cualidades de su pintura bien pueden aplicarse a otros abstractos estadounidenses que pronto se lanzarían al estudio de la abstracción monumental con la certidumbre y pasión que Sweeney destaca en Davis.

Con motivo de la exposición se publica una guía de diez páginas acerca de la colección. Aunque breve, el texto sirve como otro proyecto de delineación del canon estable del museo, que como hemos visto es una cuestión importante para el patronato. Pese a todas las diferencias con la dirección, el presidente del patronato, Stephen C. Clark, declara en esta ocasión que «sin ninguna duda el museo posee la mayor colección del arte contemporáneo del mundo».⁵³⁷ Por otra parte, recordemos que la exhibición y su guía cumplen otra función, como ha apuntado el historiador Kirk Vanerdoe, el lado intelectual del museo comprende que mostrar la colección de forma regular tiene un mayor alcance didáctico para el público a la vez que tiene la capacidad de motivar a más coleccionistas a realizar donaciones, un objetivo importante en estos años.⁵³⁸

⁵³⁷ Stephen C. Clark: «[...] without any question the Museum possesses the outstanding collection of contemporary art in the world». A. Barr, *Chronicle*, 1977, p. 631.

⁵³⁸ «He saw that displaying the collection on a regular basis would serve, for example, not only educational purposes but also acquisition efforts, by helping attract gifts». Kirk Vanerdoe: «The Evolving Torpedo», J. Elderfield (ed), *The MoMA at Mid-Century*, 1995, pp. 21-22.

A este respecto, podemos leer una interesante observación de Barr en la nota de prensa que anuncia este proyecto:

Una exposición de este tamaño requiere más que una disposición estética o decorativa, ya que las categorías y secuencias inevitablemente conducen a ciertos errores. Tan solo hay unas pocas obras de arte lo suficientemente sencillas para encajar en clasificaciones. Muchas de las categorías sugeridas en la instalación son provisionales e inexactas. Críticos, eruditos y el público están cordialmente invitados a ofrecer sugerencias.⁵³⁹

Parece que estas palabras en Barr anuncian una nueva manera de entender la vanguardia, más acorde con el estilo flexible y permeable de Sweeney. Sin embargo, las imágenes ofrecidas por los archivos del museo demuestran que, una vez más, las obras se organizan en distintas categorías, aunque sean amplias. Así, se destinan algunas salas al arte «de las formas puras» (Miró, Arp, Gorky) y al de la «fantasía y la perspectiva del sueño» (Dalí), etc. Por tanto entendemos que esta disposición continúa el trabajo de Barr en las exposiciones de 1936, tal y como demuestra el hecho de que se reserve una sala para «el arte local primitivo y folk» en la que se incluye al aduanero Rousseau como artista inspirador. Además, siguiendo con la tesis original de Fry y continuada por Barr y Sweeney, la muestra dedica una sala a Cézanne, Seurat, van Gogh y Gauguin. Esta da paso a las obras procedentes de la Escuela de París y de ahí a sus «contemporáneos relacionados» con ellos, tanto en Estados Unidos (Marin, Demuth) como en Centroeuropa (Kokoschka). Se reserva un lugar privilegiado en las galerías del segundo piso para «el movimiento más importante de la segunda década de nuestro siglo», el cubismo, inaugurado con *Las señoritas de Avignon* y da paso a ejemplos del constructivismo (Mondrian, Malevich). En definitiva, la exposición consolida, sala a sala, los principios que se han ido destilando paulatinamente a través de publicaciones y exposiciones en el museo. Sin embargo, algunas variantes resultan significativas, como es el caso de la destacada presencia de la escultura o la

⁵³⁹ «A museum exhibition of this size requires more than a purely esthetic or decorative arrangement, yet categories and sequences inevitably lead to certain errors of emphasis. Only a few works of art are conveniently simple enough to fit into classifications. Many of the categories suggested by the installation are therefore tentative and inexact. Critics, scholars and the public are cordially invited to offer suggestions». A. Barr, «Large Exhibit of MoMA's», 1945.

fotografía en la exposición, o de una galería dedicada a la presencia del azar en el arte («Out of chance») en la que destaca *Loba* de Pollock. Pero sobre todo, debemos resaltar la osadía de dedicar una sala al arte que reflexiona sobre «la relación del hombre con la sociedad». Las obras de George Grosz (1893-1959), David Alfaro Siqueiros (1896-1974), José Clemente Orozco (1883-1949), William Gropper (1897-1997) y Ben Shahn pueden verse, finalmente, dentro del museo en el contexto de la influencia marxista.

Quizás debamos relacionar esta nueva lectura de ciertas obras de vanguardia con un texto que acompaña la nota de prensa de la exposición. En él se incluyen unas palabras que el diplomático John Hay Whitney (1904-1982, patrón del museo desde 1930 y presidente en 1941) escribe durante la guerra para el prefacio del catálogo de la colección:

Hay un aspecto de la colección que creo que tiene un significado especial en este momento y es su universalidad y su tolerancia [...]. Esta colección, con el arte de muchas naciones, es símbolo de libertad, la libertad del artista, y, a través del artista, de todos los individuos para decir lo que piensan, sin miedo a ser perseguidos. Más allá de la libertad personal, simboliza la libertad de las naciones para celebrar no sólo sus propias obras de arte sino también aquellas de otros pueblos, para que el entendimiento y la estima entre países pueda darse a través del arte, que puede por tanto participar en la derrota del odio y el desprecio contra el que ahora estamos luchando en el campo de batalla.⁵⁴⁰

Lejos de resultar anecdóticas, estas declaraciones de uno de los principales apoyos del presidente Eisenhower en la década de los cincuenta, enfatizan, una vez más, la estrecha relación entre el poder político y el MoMA.

⁵⁴⁰ «There is one aspect of the collection which seems to me to have a special meaning at the present time. This is its catholicity and tolerance [...]. This collection of the art of many nations is a symbol of freedom, freedom of the artist, and through the artist of every individual to speak his mind without fear of persecution. And beyond individual freedom, it symbolizes the freedom of nations to cherish not only their own works of art but those of other peoples as well so that international understanding and esteem may be furthered through art which can thus participate in the defeat of international hatred and contempt against which we are now fighting on the field of battle». Nota de prensa: «Large Exhibit of MoMA's», 1945.

Eleven Europeans

Antes de pasar a comentar las exposiciones de Sweeney en el MoMA durante su etapa como director del departamento de pintura y escultura, mencionaremos la publicación de un trabajo de gran importancia y que constituye un valioso testimonio de la época. Se trata de las entrevistas que Sweeney realiza a artistas europeos expatriados a causa de la guerra, muchos de los cuales se relacionan con la galería Art of This Century dirigida por Peggy Guggenheim. Sweeney, manteniéndose siempre muy cercano a los artistas y aprovechando su conocimiento de la lengua y cultura francesa, narra las experiencias de los emigrados en unas originales entrevistas en las que se omiten las preguntas del entrevistador, de modo que el resultado son unas reflexiones más o menos concretas sobre el mundo artístico de ambos continentes y la influencia de la experiencia trasatlántica en obra de los entrevistados. Los textos, editados de forma breve y concisa, siguiendo el estilo de Sweeney, se acompañan de dos o tres ejemplos de obras recientes realizadas en Estados Unidos, una fotografía del artista y una recopilación de su actividad expositiva, docente, bibliográfica, etc. durante su estancia en Estados Unidos. El objetivo de este proyecto de Sweeney consiste en documentar un periodo que él entiende que va a resultar decisivo. En su introducción, compara este momento histórico con la emigración a tierras británicas durante la guerra del siglo XIX:

Durante la guerra franco-prusiana de 1870 Inglaterra contó con un privilegio similar. Sin embargo, pocos documentos han sobrevivido acerca de las actividades e intereses de los grandes impresionistas franceses como Monet, Pissarro y Sisley, que pasaron el periodo más crítico en Londres. Para evitar una pérdida semejante en nuestra época se llevó a cabo la siguiente recopilación de entrevistas informales.⁵⁴¹

Sweeney entrevista a Marc Chagall, Marcel Duchamp, Max Ernst, Jean Hélion, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, André Masson, Piet Mondrian, Amédée Ozenfant, Kurt Seligmann e Yves Tanguy en los años previos a 1946. Con una

⁵⁴¹ «During the Franco-Prussian War of 1870 England enjoyed a similar privilege. Few records, however, have survived of the activities and interests of the great French Impressionists such as Monet, Pissarro and Sisley who spent the critical period of that struggle in London. To avoid a similar loss in our period the following brief compilation of records and informal interviews was undertaken». J. J. Sweeney: «Eleven Europeans in America», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, MoMA, Nueva York, Vol. 13, N. 4-5, 1946, pp. 1-38.

gran amplitud de miras, Sweeney vislumbra que esta circunstancia histórica tendría importantes consecuencias en el desarrollo del arte en las décadas siguientes, como demostraría la riqueza de expresiones artísticas surgidas a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta en Nueva York, consecuencia directa de la *fertilización* realizada por los artistas europeos refugiados, tal y como destaca Dore Ashton en su estudio sobre la Escuela de Nueva York.⁵⁴² Los testimonios recogidos por Sweeney sirven además para profundizar en las diferencias entre la escena europea y la neoyorquina, pues una de las reflexiones presentes en la mayoría de las entrevistas gira en torno al aislamiento en el que se encuentran los artistas en Estados Unidos. La perspectiva de los artistas que han disfrutado de la vida de los cafés y las tertulias en Barcelona o Berlín, pero sobre todo París, contribuye a entender las dificultades a las que se enfrentan los artistas estadounidenses por entonces, sin un verdadero apoyo académico, social o comercial.

6. 1945 y 1947: Las exposiciones de Sweeney como director de departamento. En busca de la internacionalidad

En los dos años en los que Sweeney dirige el departamento de pintura y escultura organiza un total de seis exposiciones individuales. Como ya hemos mencionado, este es el modelo de exposición más favorecido por Sweeney y confirma su deseo de desmarcarse del hábito de categorizar a los artistas en escuelas, estilos y movimientos a la vez que su preferencia por profundizar en la obra de determinados artistas. Respecto a la tendencia del museo a alternar nacionalidades en las exposiciones, una práctica desarrollada inicialmente por la Harvard Society for Contemporary Art, el caso de Sweeney no es una excepción y como director de departamento organiza exposiciones de artistas europeos y estadounidenses en perfecta alternancia, al tiempo que combina exposiciones de arte abstracto con aquel que él denomina *abstraizante*.

⁵⁴² Dore Ashton: *New York School. A Cultural Reckoning*, Viking Press, 1972. Primera edición española: *La escuela de Nueva York*, Cátedra, Madrid, 1988.

Piet Mondrian

En 1945 dedica una exposición monográfica al fundador del Neoplasticismo, fallecido un año antes (1872-1944). El origen de este proyecto surge de una visita de Sweeney al estudio del pintor holandés afincado en París en el año 1934, pues le hace saber a Jean Hélion que «sería una buena idea hacer una exposición de la obra de Mondrian en Estados Unidos».⁵⁴³ Sin embargo, ocupado con otros proyectos, Sweeney no comienza a recopilar material de trabajo y a realizar entrevistas hasta 1942. Una de estas entrevistas se publica en el boletín del museo con motivo de esta exposición. Sweeney, que posee varios de sus cuadros, es uno de los principales defensores de la obra de Mondrian en Estados Unidos y muy posiblemente la persona que mejor conoce su trabajo a ese lado del Atlántico en ese momento. Mientras trabaja en el MoMA, Sweeney colabora estrechamente con el artista en la galería Art of This Century, dirigida por Peggy Guggenheim, quien presta *Composición* de 1939 a esta retrospectiva.

El fallecimiento de Mondrian causa una gran conmoción entre los artistas de Nueva York, ciudad donde reside desde 1938. El propio Sweeney recoge el testimonio de Max Ernst en una entrevista publicada por el museo en la que declara:

La muerte de Piet Mondrian fue una trágica pérdida para nuestro tiempo. Era un gran artista, y honesto. Sólo hay que recordar que la primera exposición individual que celebró fue en la Valentine Gallery de Nueva York en 1942, cuando contaba con setenta años y llevaba más de medio siglo pintando. Aun con su excepcional integridad artística, era un compañero de gran calidad humana.⁵⁴⁴

Con motivo de la muerte del artista Sweeney escribe un artículo en el que explica cómo el pintor trabaja fervientemente hasta el último momento de su vida, en el que declara: «sólo estoy satisfecho en cuanto siento que *Broadway Boogie-Woogie*

⁵⁴³ «Sweeney must have told Hélion that he thought it might be a good idea to have an exhibition of Mondrian's work in the United States». J. M. Joosten, *Piet Mondrian. Catalogue Raisonné*, 1998, p. 156.

⁵⁴⁴ «Piet Mondrian's death was a tragic loss to our period. He was a great and honest artist. One has only to recall that the first one man show he ever held anywhere was at the Valentine Gallery in New York in 1942 when he was seventy years old and had been painting more than half a century. Yet with this remarkable artistic integrity, he was a very human companion». J. J. Sweeney, «Eleven Europeans in America», 1946, p. 18.

es un avance definitivo, pero ni con esta pintura estoy satisfecho. Aún queda mucho de lo antiguo en ella».⁵⁴⁵ Lo cierto es que Mondrian continúa trabajando incansablemente hasta tres días antes de ingresar en el hospital del que ya no saldría, habiendo dedicado sus últimos nueve meses a una realización profunda revisión de su trabajo para la exposición comisariada por Sweeney.⁵⁴⁶

En el catálogo, Sweeney analiza en profundidad los años de Mondrian en París, sus contactos con el cubismo, pero, sobre todo, aporta una visión reflexiva del artista considerado por Sweeney «el más disciplinado de los clasicistas de principios del siglo XX». El autor explica el anhelo del artista por trascender con su pintura lo particular y expresar lo universal.

El arte romántico trata de lo particular, pero para Mondrian lo particular era restrictivo, limitado. Sentía que las formas naturalistas en pintura se limitaban, por definición, a sus referencias específicas. [...] Para Mondrian la realidad era esa cualidad esencial que encontramos en la naturaleza, no en su apariencia superficial.⁵⁴⁷

Pese a que Sweeney pretende en principio realizar un estudio más extenso de lo que al final le es posible, el pintor y escritor Robert Motherwell considera que este catálogo es el principal y más completo referente del pintor hasta la fecha.⁵⁴⁸

Stuart Davis

La exposición dedicada a Stuart Davis (1892-1964), se acompaña de un extenso catálogo que incluye numerosas citas e ilustraciones del artista. En un novedoso

⁵⁴⁵ «He [Mondrian] died, feeling of his last completed work: I am only satisfied insofar as I feel Broadway Boogie-Woogie is a definite progress, but even about this picture I am not quite satisfied. There is still too much of the old in it». J. J. Sweeney: «Art Chronicle», *Partisan Review* Vol. 11, N. 2, primavera, 1944, p. 173.

⁵⁴⁶ Nancy J. Troy ha estudiado este periodo en el que Mondrian prepara su exhibición en el MoMA. Ver Karen Painter y Thomas Crow (ed.): *Late Thoughts. Reflections on Art and Composers at Work*, The Getty Research Institute Publications Program, Los Ángeles, 2006, pp. 12-35.

⁵⁴⁷ «He was the great uncompromising classicist of the early 20th century. Romantic art deals with the particular; for Mondrian the particular was a trammel, a fetter. He felt that naturalistic forms in painting were limited forms by the very definition of their specific references [...]. For Mondrian reality was that essential quality we find in nature, not its surface appearances». J. J. Sweeney: «Piet Mondrian», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 7, N. 4, primavera 1945.

⁵⁴⁸ Robert Motherwell: «Preface to Mondrian's Plastic Art and Pure Plastic Art», *The Documents of Modern Art*, N. 2, Wittenborn, Schultz, Nueva York 1945, pp. 5-6. Recogido por Dore Ashton y Joan Banach (ed.): *The Writings of Robert Motherwell*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 2007.

formato, los comentarios del pintor sobre su obra discurren paralelos al estudio de Sweeney sobre su trabajo, que enfatiza la influencia de Marcel Duchamp, Francis Picabia (1879-1953), Jacques Villon (1875-1963), Pablo Picasso y Fernand Léger en la obra del que es en ese momento el pintor abstracto más internacional de Estados Unidos. En la obra de Davis, Sweeney destaca

[...] un incremento del sentido del humor, una jovialidad que le acerca más a artistas de su generación como el catalán Joan Miró o el estadounidense Alexander Calder, que a los artistas más maduros que ha estudiado y admirado. El humor de Davis es un humor potente, no de dibujos ingeniosos. Es un humor varonil, con una faceta emocional que recorre su obra.⁵⁴⁹

Como ya hemos mencionado, el carácter lúdico del arte es un tema de gran interés para Sweeney y forma parte de esa corriente a la que se adhiere en la defensa de lo emocional, subjetivo e íntimo. En este sentido es igualmente relevante que Sweeney relacione a Davis con otros artistas contemporáneos indistintamente de su lugar de origen, en lo que resulta una clara apuesta por la internacionalidad del arte moderno. Por último, quisiéramos apuntar que además de desgranar con gran acierto las influencias europeas en la obra del pintor natural de Filadelfia, el autor también destaca la fuerte impronta de la escuela del estadounidense Robert Henri (1865-1929), así como la influencia en su trabajo de la música popular de Estados Unidos. De esa manera Sweeney reconoce a Davis, como hiciera con Calder, como prototipo del artista moderno en Estados Unidos que sin romper con la tradición europea tiene la habilidad de imbuirse en aquellos rasgos propios de la cultura local.

Marc Chagall

Tras la exposición de Stuart Davis, Sweeney dedica una muestra retrospectiva al artista bielorruso Marc Chagall (1887-1985), expatriado en Nueva York debido a la guerra, como sucediera con Mondrian y tantos otros. Sweeney reúne cincuenta

⁵⁴⁹ «[One striking difference, however, between Davis' work and that of the Parisian leaders] is an increment of humor –a playfulness in which he is perhaps closer to artists of his own generation, such as the Catalan Joan Miro, or the American Alexander Calder, than to the older men whom he has studied and admired. Davis' humor is a muscular humor, not a drawing-room wit. It is a male humor with a strand of sentiment running through it». J. J. Sweeney: «Stuart Davis» en *Three American Modernist Painters*, MoMA, Nueva York, 1969, p. 26.

y seis de sus pinturas, más algunos ejemplos de obra gráfica y diseños de escenografía. Entre las pinturas se muestran dieciocho óleos inéditos en Estados Unidos hasta ese momento. En el catálogo de la exposición Sweeney destaca en Chagall los elementos poéticos de su pintura y, como en Davis, el carácter lúdico y humorístico de su obra. Como ocurriera con el catálogo de Joan Miró, se obvian alusiones a la historia reciente o a la situación política del artista. Sin embargo, Sweeney presenta la obra del pintor de origen judío como un soplo de aire fresco:

Chagall llegó desde el Este con un talento para el color ya madurado, con una reacción a los sentimientos carente de vergüenza y de experiencia, una inclinación por la poesía sencilla y por el sentido del humor. Trajo consigo una noción de la pintura extraña a la que se estimaba por entonces en París. Su primer reconocimiento viene, no de pintores, sino de poetas como Blaise Cendrars y Guillaume Apollinaire. Para él la concepción cubista era algo terrenal. Creía que era «necesario cambiar la naturaleza, no únicamente de manera material y desde fuera sino también desde dentro ideológicamente, sin miedo a lo que se conoce como «literatura»».⁵⁵⁰

En opinión de Sweeney la mayor contribución de Chagall al arte moderno consiste en «el nuevo despertar de una poesía de la representación, evitando tanto la ilustración factual como la abstracción no figurativa».⁵⁵¹

Georgia O'Keeffe

A Chagall le sigue una artista nacional y del 15 de mayo al 25 de agosto de 1946 se celebra una exposición monográfica de la obra de Georgia O'Keeffe, la primera que el museo dedica a una mujer y la primera de O'Keeffe que no esta comisariada por su marido, el fotógrafo y coleccionista Alfred Stieglitz. Para el

⁵⁵⁰ «Chagall arrived from the East with a ripe color gift, a fresh, unashamed response to sentiment, a feeling for simple poetry and a sense of humor. He brought with him a notion of painting quite foreign to that esteemed at the time in Paris. His first recognition there came not from painters, but from poets such as Blaise Cendrars and Guillaume Apollinaire. To him the cubists' conception seemed "earthbound." He felt it was "necessary to change nature not only materially and from the outside, but also from within, ideologically, without fear of what is known as 'literature'". J. J. Sweeney: *Marc Chagall*, MoMA, Nueva York, 1946, p. 7. Cita original de Chagall en Maurice Raynal: *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Éditions Montaigne, París, 1927, p. 143.

⁵⁵¹ «[...] the reawakening of a poetry of representation, avoiding factual illustration on the one hand, and non-figurative abstractions on the other». J. J. Sweeney, *Marc Chagall*, 1946, p. 7.

catálogo Sweeney reúne correspondencia hasta entonces inédita entre O’Keeffe y Stieglitz, pero desafortunadamente el nunca llega a publicarse, posiblemente debido a la dimisión de Sweeney de su puesto en el museo.

En la nota de prensa proporcionada por el museo Sweeney destaca el trabajo sincero y emotivo de la pintora señalando que «la esencia del arte de O’Keeffe es una expresión de intensa emoción, austera pero constrictiva, que ha alcanzado mediante el más severo y crítico proceso del desnudo de sí misma».⁵⁵²

Sweeney instala la exposición de manera cronológica, cubriendo las tres décadas existentes entre 1915 y 1945. Para la ocasión, elige muros blancos, como era usual en *An American Place*, la galería de Stieglitz y cuya estética adopta Sweeney como propia desde la década de los cincuenta en adelante. Siete días antes de fallecer, el propio Stieglitz revela a Sweeney tras contemplar las setenta y cinco obras de O’Keeffe expuestas en el museo: «[...] es una exposición magnífica. En un sentido, un milagro en tiempos como los que corren».⁵⁵³

Muy posiblemente, el milagro al que se refiere Stieglitz hace alusión a la dureza de los tiempos de la posguerra, en los que el arte abstracto más «sofisticado» es denostado con el fin de enaltecer un arte más concreto, narrativo y a la postre, dotado de un mayor patriotismo.

Henry Moore

Para la exposición de Henry Moore (1898-1986), la mayor hasta la fecha dedicada a un artista británico en vida, Sweeney cuenta con la colaboración del escultor, a quien conoce en Londres en 1932 y que viaja a Nueva York para intervenir en la instalación de la muestra. Pese a la enorme repercusión en la prensa, los críticos se centran más en la personalidad de Moore que en sus obras, quizás no del todo entendidas por entonces. Años más tarde Sweeney acusa ese frío recibimiento a

⁵⁵² «An expression of intense emotion, stark but always constrained, is the essence of O’Keeffe’s art. And the way she came to this was by severest critical self-stripping». J. J. Sweeney en: «Paintings of Georgia O’Keeffe, *Retrospective Exhibit*, MoMA Archives, Press Release Archives, Nota de prensa del 14 de mayo de 1946.

http://www.moma.org/learn/resources/press_archives.

⁵⁵³ «[...] it is a glorious exposition. In a sense, a miracle in a time like this». Fragmento de la correspondencia entre Alfred Stieglitz y James Johnson Sweeney recogida por Nancy Hopkins Reily: *Georgia O’Keeffe. A Private Friendship, Part II: Walking the Abiquiu and Ghost Ranch Land*, Sunstone Press, Santa Fe, 2009, p. 152.

que Moore «era inglés, no francés. Un inglés da la impresión de una experimentación conservadora aún cuando está siendo experimental sin provocar la excitación que provoca un francés que explora».⁵⁵⁴ Una reflexión que sin duda describe muy bien cómo se recibía el arte procedentes de París en esa época.

En este catálogo, que sí llega a publicarse, Sweeney señala a Moore como el escultor más brillante de Gran Bretaña.⁵⁵⁵ En su obra ve valores estéticos que aúnan abstracción y surrealismo, un perfecto equilibrio entre la conexión con el material y la libertad imaginativa del artista. Como hiciera con la obra de Joan Miró, Sweeney celebra el hecho de que

Moore cree que todo buen arte contiene tanto características abstractas como surrealistas, al igual que implica orden e imaginación, lo consciente y lo inconsciente. Todas las facetas de la personalidad del artista deben desempeñar su parte y el origen de una pintura o escultura puede surgir de cualquiera de estas partes. El objetivo de Moore es representar de las formas naturales propias de los materiales con los que trabaja que descubre a través de una extensa búsqueda. Su arte consiste en ajustar satisfactoriamente estas y las que proceden de su imaginación.⁵⁵⁶

El catálogo de Sweeney se convierte en un texto básico para estudiar al escultor, y tal y como sucediera con el texto sobre Stuart Davis, se reedita en 1969. Además, con motivo de la exposición, Sweeney realiza un documental sobre el artista inglés que fue muy aplaudido por la prensa por ser «inusualmente hermoso y perceptivo».⁵⁵⁷ De forma semejante a como ocurriera con las exposiciones de

⁵⁵⁴ «[...] he was an Englishman. He was not a Frenchman. And Englishmen give an impression of conservative experimentation even when they are being experimental and they never seem to stir the excitement a French explorer does». Henry Seldis: *Henry Moore in America*, Praeger, Westport, 1973, p. 68.

⁵⁵⁵ J. J. Sweeney: «Periodical Literature on Painting and Sculpture Since 1880, 1938-42», *The Art Bulletin*, Vol. 24, N. 4, diciembre 1942, pp. 399-403.

⁵⁵⁶ «Moore feels that all good art has contained both abstract and surrealist elements just as it has contained both order and surprise, intellect and imagination, the conscious and the unconscious. Each side of the artist's personality must play its part. And the first inception of a painting or a sculpture may begin from either end. Moore's aim is to represent his conception of the forms natural to the material he is working in. By intensive research he discovers these forms. His art consists in effecting a satisfying adjustment between them and the concepts of his imagination». «Museum of Modern Art Opens Large Exhibition of Works by Britain's Most Noted Modern Sculptor», MoMA Archives, Press Release Archives, Nota de prensa del 16 de diciembre de 1946. http://www.moma.org/learn/resources/press_archives.

⁵⁵⁷ «Art of Henry Moore Brought to America via Film Series», *Look*, 11 de mayo de 1948.

Miró de 1941 y Calder en 1943, este proyecto de Sweeney impulsa la carrera de Moore en Estados Unidos y contribuye a un conocimiento más profundo de su obra.

Alfred Stieglitz

La de Moore iba a ser la última exposición de Sweeney en el museo pero debido al fallecimiento de Alfred Stieglitz durante el mes de julio de 1946, se decide dedicar una retrospectiva a su obra. La exposición muestra la profunda admiración de Sweeney por la obra del creador del grupo Photo-Secession, creado en 1902 para luchar por el reconocimiento de la fotografía como un medio de expresión. Stieglitz además, como ya hemos mencionado, es uno de los más importantes pioneros en la promoción del arte de vanguardia europeo en Estados Unidos, del arte nuevo de su país y uno de los primeros sensibilizadores del arte africano a través de su comisariado en su galería 291.⁵⁵⁸

Para la retrospectiva, que tiene lugar entre junio y septiembre de 1947, Sweeney realiza su característico estudio del trabajo del artista, analizando en qué medida su obra refleja la personalidad y sensibilidad del fotógrafo. La exposición consta de dos partes: una dedicada a sus fotografías y una segunda a algunas pinturas, esculturas, dibujos y grabados reunidos por Stieglitz durante su vida. Con ello, Sweeney ensalza también el trabajo de Alfred Stieglitz como comisario y coleccionista, en un homenaje a esta labor sin precedentes en el MoMA. Este reconocimiento no pasa desapercibido al crítico Edward Alden Jewell, que escribe en *The New York Times*:

[...] la exposición de Stieglitz [...] satisface todas las esperanzas que uno podía haber tenido en el proyecto. [...] esta exposición-homenaje resulta una suerte de retrato del propio Stieglitz, encarnando los ideales por los que luchó, la calidad del arte moderno en Estados Unidos.

⁵⁵⁸ Como ha destacado Elizabeth Hutton Turner en su libro sobre Stieglitz y los primeros artistas de arte moderno en Estados Unidos, Stieglitz no pretende mostrar, teorizar o reflexionar sobre la cultura moderna, sino más bien *crear* esa cultura, pues los artistas locales carecen de capital cultural, tradición dentro de la modernidad o de una comunidad de coleccionistas que puedan apoyar su trabajo. Ver Elizabeth Hutton Turner: *In the American Grain. Arthur Dove, Marsden Hartley, John Marin, Georgia O'Keeffe, and Alfred Stieglitz. The Stieglitz Circle at the Phillips Collection*, Counterpoint, Washington D. C., 1995, p. 12.

Jewell, viejo conocido de Sweeney, destaca el valioso trabajo del comisario, el más adecuado para este proyecto. Respecto al diseño expositivo en el que Sweeney colabora con la esposa del fotógrafo, la pintora Georgia O'Keeffe, el crítico considera que «han conseguido una muestra equilibrada, instalada con destreza y criterio, escenificada con verdadera eficacia».⁵⁵⁹

Sweeney concibe el proyecto antes de abandonar su puesto como director del departamento y continúa a cargo de la exposición hasta su inauguración por expreso deseo suyo y de Georgia O'Keeffe, que coincide con Jewell en que «no podrían haber encontrado a nadie mejor cualificado para llevar a cabo este nada fácil proyecto, por su familiaridad con la contribución al arte moderno de Stieglitz, tanto como coleccionista como fotógrafo».⁵⁶⁰ Sin embargo, el catálogo de aquella exposición tampoco llega a publicarse, perdiéndose la oportunidad de difundir la reflexión del trabajo de Stieglitz por parte de Sweeney. La frustración de Georgia O'Keeffe ante el proyecto inconcluso la lleva a donar la mitad de la colección de Alfred Stieglitz al Metropolitan Museum y la otra mitad al Art Institute of Chicago, en lo que resulta una ocasión desaprovechada por el MoMA.

7. Valoraciones del trabajo de Sweeney en el MoMA

La dimisión de Sweeney

Concluidas sus responsabilidades políticas, el 6 de junio de 1946 Nelson Rockefeller regresa a la presidencia del museo y anuncia que no va a permitir a nadie el derecho a veto sobre las adquisiciones, aunque ha sido una de las demandas de Sweeney al aceptar la dirección del departamento de pintura y escultura. Nelson Rockefeller ambiciona un mayor control sobre los directores que forman la cúpula intelectual del museo y para ello crea un comité con cinco

⁵⁵⁹ «[...] the Stieglitz show [...], proves all one could have hope for. [...] this memorial exhibition stands as a kind of portrait of the man himself, in that it embodies the ideals for which he strove, the quality modernism in America. [...] No one better qualified for this not easy task could have been found. [...] they [Sweeney and O'Keeffe] have achieved a finely balanced survey, set up with skill and taste, dramatized with thorough effectiveness». Edward Alden Jewell: «Hail and Farewell», *The New York Times*, 15 de junio de 1947.

⁵⁶⁰ «[...] he was the logical person to carry out the Project and the best fitted because of his understanding of Stieglitz' contribution to modern art as a collector and creative photographer». «Two Major Summer Exhibits. Alfred Stieglitz», MoMA Archives, Press Release, nota de prensa del 7 de marzo de 1947.

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1197/releases/MOMA_1946-1948_0071_1947-03-07_47307-10.pdf?2010

miembros para coordinar distintos departamentos, pero sin incluir en él a los directores.⁵⁶¹ Sintiéndose respaldado únicamente por Paul Sachs,⁵⁶² que considera que se puede despedir a los directores de museo, pero no delimitar su campo de acción, Sweeney dimite el 30 de septiembre de 1946. René d'Harnoncourt es nombrado director de todos los departamentos, y más tarde presidente del comité coordinador. Solo en 1949 se convierte en el director del museo de forma oficial. Recordemos que Alfred Barr ha sido relegado a director de colecciones en febrero de 1947.

Al día siguiente de la dimisión de Sweeney *The New York Times* publica una carta dirigida a Nelson Rockefeller en la que veintiocho artistas⁵⁶³ encabezados por Stuart Davis le piden que persuada a Sweeney para que reconsidere su renuncia, ya que su visión del arte contemporáneo, en perfecta sintonía con la de los artistas, su capacidad pedagógica para conectar con el público y «la habilidad de Sweeney para encaminar el arte en una dirección relevante» le convierten en una figura muy difícil de reemplazar.⁵⁶⁴ Además de la reacción de los artistas, la crítica de arte (premio Pulitzer, 1974) Emily Genauer, que había mostrado fuertes discrepancias con el museo anteriormente, siembra la polémica desde el *New York World Telegram*, denunciando lo que a su juicio es una mala administración.⁵⁶⁵ Esta

⁵⁶¹ La correspondencia entre Sweeney y Barr demuestra que el primero había previsto formar parte de este comité, ya que, además de ser el director del departamento más destacado del museo, no forma parte del patronato (al contrario que Wheeler, Barr, Soby y Abbott, que sí son miembros). Finalmente, sin embargo, Sweeney no es incluido.

⁵⁶² Según apunta R. Lynes: *Good Old Modern*, 1973, p. 273.

⁵⁶³ Georgia O'Keeffe, Peter Blume (1906-1992), Romare Bearden (1911-1988), Alexander Calder, Arthur Dove, Jacob Lawrence (1917-2000), Le Corbusier (1887-1965), Jack Levine (1915-2010), Robert Motherwell, Amédée Ozenfant (1886-1966), John Marin, Yasuo Kuniyoshi (1893-1953) y Jackson Pollock son algunos de los más destacados.

⁵⁶⁴ «The role of The Museum of Modern Art, as leader in public education in modern art, has had in Mr. Sweeney one who is foremost in its interpretation. In the activities of the museum, which have specific reference to contemporary painting and sculpture, we feel that Mr. Sweeney's abilities to give meaning direction are rare. The absence of his knowledge and vision would be a source of great regret to us, and to many others, artists and laymen alike». «Artists Uphold Sweeney», *The New York Times*, 3 de noviembre de 1946.

⁵⁶⁵ Genauer, pregunta abiertamente al patronato del museo cómo se puede esperar que Sweeney permanezca en el museo cuando su contrato especifica que la adquisición, donación y venta de todas las piezas de la colección es responsabilidad del jefe de departamento de pintura y escultura (así como la celebración de exposiciones, la supervisión del contenido de estas, la publicación y los programas de conferencias además del derecho a veto en todas las decisiones concernientes a cualquiera de estas actividades del departamento de pintura y escultura). Además, la autora de tan encendido artículo cuestiona la decisión de incluir a Alfred Barr en el comité administrativo teniendo en cuenta que su papel ha sido relegado a labores de investigación y publicación. Emily Genauer: «Sweeney Resignation Explained», *New York World-Telegram*, 9 de noviembre de 1946.

nueva denuncia provoca que al día siguiente Nelson Rockefeller publique un comunicado extenso y detallado en *The New York Times* explicando que Sweeney ha rechazado las nuevas condiciones (sin especificar cuáles son) y por tanto la dimisión de Sweeney es irrevocable.⁵⁶⁶ Esta polémica simboliza por una parte los problemas internos del museo y por otra el interés del público en esta institución. Una semana más tarde, el propio Sweeney explica públicamente en otra carta divulgada por *The New York Times* que sin el derecho a veto ningún director podía comprometerse a responsabilizarse de ningún programa a largo plazo.⁵⁶⁷

Especialmente en las primeras décadas de la creación del museo, en las que se experimenta también con el reparto de responsabilidades, las divergencias entre los patronos y los directores desembocan en la pérdida de valiosas personalidades para el museo, como es el caso de Lincoln Kirstein, Edward Warburg y James Johnson Sweeney. Muchos de los que no renuncian a formar parte del excitante proyecto, como es el caso de Alfred Barr, son doblegados en sus funciones. La reflexión de Russell Lynes en *Good Old Modern. An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art* acerca de este fenómeno es la siguiente:

[La dimisión de Sweeney] sucedió por las mismas razones por las que dimitirían también varios sucesores de Sweeney: para ir a otros museos donde pudieran disfrutar de la libertad de recomendar lo que ellos querían a sus patronatos y por tanto sentir que tenían algo que decir en la configuración de las colecciones bajo su tutela.⁵⁶⁸

Resumiendo su período como director del departamento de pintura y escultura, Russell Lynes describe a Sweeney como «un director incómodo» cuyos principios

⁵⁶⁶ Nelson Rockefeller: «Concerning Mr. Sweeney», *The New York Times*, 10 de noviembre de 1946.

⁵⁶⁷ Para más información sobre el debate generado en la prensa y que hace pública la colisión entre la dirección y la presidencia del museo remito a los siguientes artículos: «Mr. Sweeney Explains», *The New York Times*, 17 de noviembre de 1946, p. 10, Dorothy Norman: «If it is Art, Tell it to Sweeney», *New York Post*, 18 de noviembre de 1946, y Emily Genauer: «What's Going on Behind Scene?», *New York World-Telegram*, 22 de marzo de 1947, p. 5.

⁵⁶⁸ «[...] it was for similar reasons that a number of Sweeney's successors left to take jobs in other museums where they would have a freer hand to recommend what they wanted to their trustees, and therefore feel they had a hand in shaping the collections under their aegis». R. Lynes, *Good Old Modern*, 1973, p. 298.

prevalecen sobre lo que conviene al patronato del museo y como alguien que «no participaba en el juego de la diplomacia».⁵⁶⁹

Conclusiones

Para comenzar a extraer algunas ideas sobre el trabajo de James Johnson Sweeney en el MoMA es preciso recordar su contexto. A lo largo de estas páginas hemos comentado las tensiones permanentes entre el patronato y el núcleo intelectual del museo, y a estas fricciones hay que sumar las producidas por los devastadores efectos de la Segunda Guerra Mundial con el consecuente trasvase de postura hegemónica a Estados Unidos. Desde los inicios de la posguerra hay quienes comienzan a percibir el arte de vanguardia como propaganda subversiva y antipatriota, prueba de ello es que la cancelación de proyectos previamente aprobados por el gobierno, como la exhibición *Advancing American Art*, expuesta en el Metropolitan Museum en octubre de 1946. Estaba programado que las obras de Stuart Davis, Georgia O'Keeffe, Marsden Hartley, Adolph Gottlieb, John Marin, Ben Shahn y Yasuo Kuniyoshi, se dividieran en dos tras su presentación en Nueva York para que la mitad de las piezas viajase a Europa mientras que la otra sección se trasladaba a Latinoamérica. La exposición itinerante, que irónicamente pretendía mostrar al mundo la libertad de expresión artística, se interrumpe inesperadamente cuando varios miembros del Congreso identifican a algunos de sus artistas integrantes como comunistas o simpatizantes del partido comunista. Uno de los miembros del Comité de trabajos públicos explica a Emily Genauer de la siguiente manera la nueva perspectiva del Congreso sobre arte de vanguardia:

El arte moderno es comunista porque es distorsionado y feo, porque no glorifica nuestro bello país, ni nuestras gentes sonrientes, ni nuestro progreso material. El arte que no glorifica nuestro país en términos simples y sencillos engendra insatisfacción. Se opone, por tanto, a nuestro gobierno y aquellos que lo crean y lo promueven son nuestros enemigos.⁵⁷⁰

⁵⁶⁹ R. Lynes, *Good Old Modern*, 1973, p. 274.

⁵⁷⁰ «Modern art is Communistic because it is distorted and ugly, because it does not glorify our beautiful country and smiling people and our material progress. Art that does not glorify our country, in plain, simple terms, breeds dissatisfaction. It is therefore opposed to our government and those who create it and promote it are enemies». La cita recoge la entrevista de Emily Genauer a George A. Dondero (1883-1968), representante de Michigan en la Cámara de Representantes y miembro del Comité de trabajos públicos. La exposición había sido patrocinada

Es necesario recordar opiniones como esta para poder contextualizar el trabajo de Sweeney en el MoMA. Recordemos, por ejemplo, que dichas declaraciones tienen lugar en 1946, es decir, que son previas a la gran exhibición conmemorativa dedicada al trabajo de Alfred Stieglitz. Podría decirse que el trabajo de los artistas estadounidenses mostrados por Sweeney en el museo durante la guerra y la posguerra están lejos de representar «la glorificación del progreso material» de los Estados Unidos. Estos artistas, sin embargo, luchan por conseguir una nueva identidad para el arte estadounidense, ya sea a través de la cultura de la música popular y el nuevo ritmo impuesto por la vida en las ciudades modernas (Davis); la ingeniería industrial y la poética de los nuevos materiales (Calder) o la belleza de la naturaleza nativa del continente (O’Keeffe).

Si en la década de los treinta el debate en torno a la abstracción en Estados Unidos es complicado (debido a su dependencia de Europa y su supuesta «esterilidad» política, como hemos comentado en el capítulo II), en la década siguiente surge la cuestión, aún más controvertida, de la defensa del sistema democrático y capitalista por encima de cualquier otra opción política y económica. Durante la guerra, y por ende tras la victoria, Estados Unidos reclama a sus intelectuales un compromiso patriótico que irremediabilmente supone un posicionamiento de corte nacionalista.

Varios historiadores, entre ellos, Milton Brown (1911-1998), autor de *American Painting From the Armory Show to the Depression* (1955), han subrayado la dificultad de apoyar el arte europeo en el contexto neoyorquino, precisamente cuando todo parecía apuntar a lo que más tarde Irving Sandler llamaría *El Triunfo de la Pintura Americana* (1976).

En ese entorno ideológico, Sweeney, sin embargo, no rompe sus lazos con Europa en ningún momento, y continúa teniendo una reacción muy importante con Irlanda (donde tiene su residencia de verano y en cuyo ámbito cultural va integrándose paulatinamente). La posición de Sweeney respecto a la nacionalidad y el

por el Departamento de Estado (\$49.000). Recogido en John H. Merryman, Stephen K. Urice y Albert E. Elsen: *Law, Ethics, and the Visual Arts*, Kluwer Law International, Alphen aan den Rijn, 2002, p. 537.

patriotismo es muy similar a la del pintor Stuart Davis, para muchos un militante en la modernidad pro-europea, gracias a su oposición a la llamada *American Scene* (movimiento pictórico surgido en la década de los veinte en Estados Unidos de la mano de la literatura realista y que apostaba por el regionalismo y el costumbrismo). El patriotismo de Davis es, cuanto menos, cuestionado dada su participación, entre otras cosas, en la revista publicada por el sindicato de artistas *Art Front* (1934-1937). Sweeney incluye las siguientes palabras de Davis en su catálogo:

Soy estadounidense, nacido en Filadelfia, de estirpe estadounidense. Estudié arte en Estados Unidos, pinto lo que veo en Estados Unidos, en otras palabras, pinto la escena americana [...]. No quiero que la gente copie a Matisse o Picasso, aunque es apropiado admitir su influencia. No hago pinturas como las suyas, hago pinturas como las mías. Quiero pintar y pinto aspectos particulares de este país que me interesan. Sin embargo, uso, como muchos otros, algunos de los métodos de la pintura francesa que considero tienen validez universal [...]. ¿Por qué debería esperarse de un estadounidense de hoy el que sea impasible al pensamiento europeo cuando Europa está cien veces más cerca de nosotros que nunca?.⁵⁷¹

En un tiempo difícil, coincidente con uno de los mayores conflictos bélicos de la historia, y caracterizado por la exaltación del arte nacional, se acusa a Sweeney de favorecer en demasía a los artistas del viejo continente. Tal vez sea necesario recordar que el museo organiza una gran cantidad de exposiciones de corte propagandístico durante la guerra. Algunos de los títulos de las celebradas en 1942 son: «Fotografías de la guerra civil y la frontera de Estados Unidos», «Arte en tiempos de guerra», «Los hogares en tiempos de guerra», «El camuflaje para la defensa civil», «Concurso de carteles del hemisferio unido», «El museo y la guerra», «Arte de la China luchadora» y la célebre «Camino a la victoria».

⁵⁷¹ «I am an American, born in Philadelphia of American stock. I studied art in America. I paint what I see in America, in other words, I paint the American scene [...]. I don't want people to copy Matisse or Picasso, although it is entirely proper to admit their influence. I don't make paintings like theirs. I make paintings like mine. I want to paint and do paint particular aspects of this country which interest me. But I use, as a great many others do, some of the methods of modern French painting, which I consider to have universal validity [...]. Why should an American artist today be expected to be oblivious to European thought when Europe is a hundred times closer to us than ever was before?». J. J. Sweeney, *Three American Modernist Painters*, 1969, pp. 25-26.

Si bien Sweeney se mantiene alejado de estos proyectos, su trabajo constituye una pieza indispensable dentro del mecanismo que alza a los jóvenes artistas de la escuela de Nueva York, tal y como ha apuntado Irving Sandler, ya que es uno de los primeros en simpatizar con las nuevas tendencias en pintura aparecida en Nueva York.⁵⁷² Con su énfasis en lo surreal, lo expresivo y el subconsciente, como antes con su apoyo a la obra de Miró, Calder y otros artistas, Sweeney se encuentra entre los primeros críticos en percibir tanto las conexiones de los artistas de la Escuela de Nueva York con la tradición europea como aquellas características novedosas en sus obras.

Podríamos afirmar que durante las décadas analizadas aquí, existen razones patrióticas e ideológicas detrás de la mayoría de los conflictos sufridos en la estructura interna del museo. En este sentido, hemos visto que uno de los temas más problemáticos es el relativo a las adquisiciones, y como hemos apuntado, Sweeney es especialmente selectivo en esa cuestión, tanto, que Russell lo considera un director «incómodo». Al mismo tiempo, el museo le debe la incorporación de obras fundamentales en la historia del arte moderno como *Loba* de Pollock y exhibiciones tan emblemáticas para el museo como las dedicadas al arte africano, Alfred Stieglitz, Henry Moore, Piet Mondrian o Joan Miró.

Alfred Barr y James Johnson Sweeney son los principales impulsores al estudio y difusión del arte europeo en los primeros años de funcionamiento del museo. Además, es importante destacar que ambos se dejan influir por la museografía e historiografía europeas, trasplantando el modelo expositivo, académico y organizativo propio de museos europeos, algunos decimonónicos y otros correspondientes a la vanguardia. Como hemos visto en el capítulo anterior, abrazan incluso el carácter científico en la investigación, característica de la escuela germana representada por Erwin Panofsky y Meyer Schapiro, un objetivo muy alejado de otros museos estadounidenses, pues también en este aspecto surgen controversias patrióticas. Por ejemplo, Francis Henry Taylor, director del Metropolitan Museum, se opuso en su obra *Babel's Tower: The Dilemma of the Modern Museum* (1945), al estudio del arte *Kunstwissenschaft* (negando por

⁵⁷² Irving Sandler: *The Triumph of American Painting*, 1970. pp. 79 y 212.

consiguiente la disciplina de la historia del arte), argumentando que «la práctica de las teorías de los historiadores alemanes estaba arruinando los museos estadounidenses».⁵⁷³

Ahora bien, en este periodo crucial para la definición del arte moderno, y coincidiendo en la institución más relevante en ese sentido, las ideas de Sweeney no siempre coinciden con las de Barr. Sus diferentes posiciones frente al lugar de Picasso y Miró, o frente al sentido último de la experimentación artística (formal vs. emocional, clásica vs. romántica) les convierten en figuras complementarias e imprescindibles para entender la formación del canon oficial de lo moderno.

Como conclusión general, podemos decir que durante su estancia en el MoMA Sweeney forma parte de la labor intelectual que lucha por teorizar y legitimar el arte moderno. Respecto a la situación del museo, pese a sus incuestionables logros en cuanto a la institucionalización de la vanguardia, en el momento en el que Sweeney abandona el museo, este no es ya la institución pionera en la divulgación del arte moderno que había concebido Alfred Barr. Sin embargo, y salvando todas las distancias, puede que ese sueño se estuviera haciendo realidad de otro modo a pocas manzanas del museo, de la mano de la galerista Peggy Guggenheim, precisamente con la colaboración de James Johnson Sweeney entre otros.

⁵⁷³ A su vez Meyer Schapiro realiza la reseña del libro apoyando el enfoque iconológico de Panofsky. Ver Meyer Schapiro: «Rev of *Babel's Tower. The Dilemma of the Modern Museum* by Francis H. Taylor», *The Art Bulletin*, Vol. 4, N. 27, 1945, p. 273.

«Un centro donde los artistas serán bienvenidos
y donde podrán sentir que están cooperando en el establecimiento de un centro de
investigación de nuevas ideas.

El proyecto solo cumplirá su propósito si logra servir al futuro
en lugar de registrar el pasado».

Peggy Guggenheim.⁵⁷⁴

EL PAPEL DE JAMES JOHNSON SWEENEY EN ART OF THIS CENTURY: (1942-1947)

En este capítulo analizaremos el papel desempeñado por James Johnson Sweeney en la galería dedicada al arte moderno que Peggy Guggenheim abre en la ciudad de Nueva York durante los años de la II Guerra Mundial. Pese a estar activa únicamente durante cinco años, la innovación estética, conceptual y comercial de Art of This Century (AoTC) tuvo un impacto sobre el arte neoyorquino y por extensión sobre el arte contemporáneo que difícilmente puede ser sobrevalorado.

Veremos también cómo el trabajo de Sweeney en la galería de Guggenheim, que sucede en paralelo con sus responsabilidades en el MoMA, está caracterizado por una mayor libertad y espontaneidad que sus proyectos realizados en el ámbito institucional, sujeto a imposiciones mucho más rígidas. En AoTC, Sweeney participa en una de las más felices celebraciones de la vanguardia europea en Estados Unidos y contribuye a escribir el siguiente capítulo sobre el devenir del arte moderno, ya que es en esta galería donde surgen los primeros brotes de la primera escuela nacional de Estados Unidos.

Además de un análisis de la participación de Sweeney en la empresa de la coleccionista neoyorquina, veremos también cómo las innovaciones en el campo del diseño y la instalación de obras de arte por parte de Frederick Kiesler tienen una influencia fundamental en las futuras exposiciones de Sweeney, asimismo su contacto con el resto de

⁵⁷⁴ «[...] a center where artists will be welcome and where they can feel they are cooperating in establishing a research center for new ideas. The undertaking will serve its purpose only if it succeeds in serving the future instead of recording the past». Nota de prensa de AoTC, c. 20 de octubre de 1942. AAA, microfilm N-429: 159-60.

personalidades involucradas en la galería, como Marcel Duchamp, Piet Mondrian, o la propia Guggenheim, que desde ese momento se convierte en una importante amistad para Sweeney deja una importante impronta en Sweeney.

1. Peggy Guggenheim y James Johnson Sweeney

James Johnson Sweeney y Peggy Guggenheim (1898-1979) se conocen en París, durante los años en que esta última dirige la galería londinense Guggenheim Jeune (1938/39) y se reencuentran en Nueva York a principios de la década de los cuarenta. Tras su fructífera colaboración en AoTC, Guggenheim mantiene su amistad con Sweeney, a quien nunca llama James o Jim, como hacen sus conocidos, sino siempre por su apellido. En su libro *Peggy Guggenheim and Friends*, Virginia Dortch recoge las siguientes palabras con las que Sweeney recuerda a la coleccionista:

Peggy fue siempre una buena amiga. No consigo recordar si fue Marcel Duchamp o Mary Reynolds quien nos presentó en París. Creo que fue en la época en la que abrió su galería Guggenheim Jeune [...]. Un día en Nueva York me dijo casualmente: «Sweeney, voy a tener una galería».⁵⁷⁵

Tanto en Europa como en Estados Unidos, Sweeney y Guggenheim frecuentan los mismos ambientes y comparten muchos de sus amigos, como la escritora Djuna Barnes (1892-1982) y los artistas Marcel Duchamp y Piet Mondrian, estos dos últimos, interlocutores favoritos tanto de Sweeney como de Guggenheim a la hora de discutir cuestiones estéticas. Además de su pasión por el arte, ambos comparten un profundo interés por la literatura. Durante los años veinte Guggenheim colabora en la librería y editorial vanguardista especializada en arte, Sunwise Turn, que publica, entre otros títulos, una monografía sobre el escultor francés Auguste Rodin (1840-1917), escrita por Rainer Maria Rilke, el poeta y novelista nacido en Praga (1875-1926). Durante el año que Guggenheim trabaja en esta tienda de libros, se realizan algunas pequeñas exhibiciones de grabados de Cézanne, Gauguin, Picasso, Redon, van Gogh, Matisse y Renoir, en lo que resulta

⁵⁷⁵ «Peggy was always a close friend. I can't remember whether it was Marcel Duchamp or Mary Reynolds who introduced us in Paris. I believe it was about the time she opened her gallery Guggenheim Jeune [...]. One day in New York she said casually: "Sweeney, I am going to have a gallery"». J. J. Sweeney en Virginia M. Dortch: *Peggy Guggenheim and Friends*, Berenice, Milán, junio 1994, pp. 59-60.

para ella un primer contacto con el arte moderno. En Sunwise Turn conoce a varios escritores y artistas, entre ellos al estadounidense Marsden Hartley (1877-1943) y al artista parisino Laurence Vail (1891-1968), que se convertiría en su primer marido. También es muy importante para la joven Guggenheim su encuentro con el poeta Leon Fleischman (1885-1972), y su esposa Helen (que más tarde se casaría de nuevo, con el hijo de James Joyce) que le presenta a Alfred Stieglitz.

Guggenheim decide entonces viajar a Europa, sin sospechar que permanecería allí veintiún años. A través de los Fleischman, a quienes ha convencido para abandonar Nueva York a cambio de la capital francesa, se reencuentra con Laurence Vail. Tras su matrimonio con Vail y a través suyo, Peggy Guggenheim entra en contacto con la bohemia francesa, especialmente en torno a los escritores Ernst Hemingway, James Joyce y Ezra Pound, estas dos últimas, figuras a las que también Sweeney se sentiría especialmente cercano. Joyce en particular influye en Guggenheim de alguna manera, como demuestra el extraño rumor de la época que cuenta que Peggy Guggenheim se había inspirado en Molly Bloom, protagonista femenina de *Ulysses* (1922), para construir el personaje de sí misma. Pese a este contacto con el mundo de las letras Guggenheim sorprende incluso a su propia familia abriendo una galería de arte, tal y como relata su hermana, la pintora y coleccionista Hazel Guggenheim McKinley: «Peggy me sorprendió abriendo una galería en 1938, porque ella siempre había estado más en el mundo literario».⁵⁷⁶ A decir verdad, parece que en principio piensa en abrir una editorial, estando como estaba en contacto con el círculo creado alrededor de Eugène Jolas y su revista literaria *transition*, en la que Sweeney colabora durante la década de los treinta. Sin embargo, es su amigo el escritor irlandés Samuel Beckett (1906-1989) el que reconociendo su pasión por el arte moderno le aconseja que se dedique a él comercialmente. Pese a ello, Guggenheim siempre mantiene una especial conexión con la literatura y los escritores como demuestra el hecho de que la exposición inaugural de su primera galería, la londinense Guggenheim Jeune, está dedicada a la obra visual del escritor y director de cine francés, Jean Cocteau (1889-1963).

⁵⁷⁶ «I was surprised when Peggy opened a gallery in 1938, because she had always been more in the literary world». V. Dortch, *Peggy Guggenheim and Friends*, 1944, p. 34.

Marcel Duchamp juega un papel decisivo en Guggenheim Jeune, como más tarde sucedería en la galería que Peggy Guggenheim abriría en Nueva York: acompaña a la coleccionista a exposiciones de arte moderno, le presenta a artistas y actúa de asesor en sus compras y exposiciones. En Guggenheim Jeune exponen, entre otros, Yves Tanguy, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Henry Moore, Alexander Calder y Jean Arp (el primer artista en formar parte de la colección personal de Guggenheim).

Durante los años que Sweeney y Guggenheim residen en París, ambos están cerca del círculo surrealista y comparten admiración por el trabajo de Brâncuși, Hélión, Calder y muy especialmente por la obra de Joan Miró. De hecho, Sweeney compra varias obras del pintor catalán a la galerista, incluso antes del establecimiento de esta en Nueva York. Es el caso de una obra titulada *Ella y él* (fig. 70) que Sweeney adquiere por trescientos dólares. El interés de Peggy Guggenheim por la obra de Miró se remonta al menos a los años treinta, pues en 1939, mientras estaba en Londres, intenta comprar *Tierra labrada*, realizada por Miró entre 1923 y 1924; sin embargo el precio, mil quinientos dólares, la disuade finalmente, una oportunidad perdida de la que se arrepiente toda su vida tal y como relata en sus memorias. Curiosamente, es el hermano de su padre, el también coleccionista Solomon Guggenheim, quien finalmente adquiere la obra. El futuro fundador del museo de Nueva York dispone, al contrario que su sobrina, de holgados fondos que invertir en arte. Sabemos que en la primavera de 1940 Peggy Guggenheim adquiere otra obra de Joan Miró, *Interior Holandés II* (fig. 95), en la Galerie Pierre Loeb, la misma galería donde Sweeney conoce al pintor catalán. Al poco de su llegada a Nueva York Peggy Guggenheim adquiere otras dos obras de Miró en la galería de Pierre Matisse: una *Pintura* (1925, fig. 96) y *Mujer sentada II* (1939, fig. 97) que aún puede contemplarse en la actual Colección Peggy Guggenheim de Venecia.

Cuando la coleccionista se instala en Nueva York huyendo de la guerra en Europa, de nuevo frecuenta círculos literarios cercanos a Sweeney, como el formado por escritores progresistas en torno a la revista *Partisan Review*, en la que Sweeney comienza a escribir de forma regular en enero de 1944. Como veremos a

continuación, durante los cinco años en los que Peggy Guggenheim dirige su galería de arte moderno en Nueva York, Sweeney se convierte en uno de sus más íntimos colaboradores. Tras el regreso de la colección a Europa, Guggenheim y Sweeney continúan en contacto y se visitan bien en Venecia, donde se instala la coleccionista, o en Irlanda, donde Sweeney pasa los veranos con su familia.⁵⁷⁷

Además de esta relación personal y de su trabajo en AoTC, ambos continúan colaborando profesionalmente a partir de 1959, fecha en la que la coleccionista pide a Sweeney que entre a formar parte del Consejo directivo de la Peggy Guggenheim Foundation.

2. Imaginando Art of This Century

El nombre de la galería que Peggy Guggenheim inaugura en Nueva York en octubre de 1942 («arte de este siglo») procede del título de un catálogo de su colección publicado previamente de forma privada. En él, André Breton escribe un texto narrando la historia del movimiento surrealista que Laurence Vail traduce al inglés. También Piet Mondrian participa en una segunda introducción y el catálogo incorpora declaraciones de Pablo Picasso, Giorgio de Chirico y Max Ernst entre otros. Max Ernst, segundo marido de Peggy Guggenheim, se encarga de la portada. Los orígenes de AoTC se fraguan en Londres, en una primera galería que Guggenheim abre en 1939 bajo el nombre de Guggenheim Jeune («Guggenheim joven») con la intención de crear un centro de arte contemporáneo siguiendo el modelo del MoMA de Nueva York. Para ello persuade al historiador y crítico de arte Herbert Read (1893-1968) para que abandone su trabajo como

⁵⁷⁷ «Vi a Peggy en Venecia en muchas ocasiones, también en Nueva York. Una vez en la década de los cincuenta vino a Irlanda a vernos. Había estado en Dublín y condujo por toda Irlanda hasta Carroweeg, cerca de Westport, en County Mayo. Nos llamó desde un hotel cerca de nuestra casa y dijo: «Bueno Sweeney, me invitaste, así que aquí estoy». («I saw Peggy in Venice on many occasions, and in New York. Once, in the 1950s she came to Ireland to visit us. She had been in Dublin and drove all across Ireland to Carroweeg, near Westport, in County Mayo. She called from a hotel near our house and said: “Well Sweeney, you invited me, and so here I am”»). Testimonio de Sweeney recogido en V. Dortch, *Peggy Guggenheim and Friends*, 1944, pp. 59-60. Una divertida muestra de la complicidad entre ambos ha sido narrada por Karole Vail, comisaria del SRGM y nieta de Peggy Guggenheim: cuando la coleccionista pregunta a Sweeney si podía dedicarle sus memorias y este dio su consentimiento, ella le contesta: «Espero que no vivas para arrepentirte». A lo que él replica: «Espero que quieras decir que viviré pero que no me arrepentiré». Ver Peggy Guggenheim: *Out of This Century. Confessions of an Art Addict*, Universe Books, Nueva York, 1946. Respecto a su relación en los años cincuenta se ha añadido al final de esta tesis una muestra de la correspondencia entre ambos. Ver documentos anexos n. viii, x y xi.

editor del *Burlington Magazine* (publicación especializada que dirigiría James Johnson Sweeney a partir de 1950) para ser el director de dicha institución.⁵⁷⁸ Como la coleccionista relata más tarde en sus memorias, parece que Read pide consejo a su buen amigo T. S. Eliot acerca de si debía renunciar a su trabajo en la revista literaria para colaborar con una coleccionista *amateur* sin experiencia previa y, en principio, ajena al mundo del arte.⁵⁷⁹ Read termina aceptando y Peggy Guggenheim viaja a París buscando préstamos para la inauguración del museo, que imagina con biblioteca y espacios para todas las artes, incluidas las escénicas. Sin embargo, el estallido de la Segunda Guerra Mundial pone fin al proyecto.

Presionada por las noticias bélicas, Peggy Guggenheim decide utilizar los fondos de los que dispone para adquirir obras de aquellos artistas propuestos por Herbert Read. Este es el momento célebre en que la coleccionista compra «una obra de arte al día»⁵⁸⁰ hasta reunir una importante colección de arte europeo de vanguardia. La amenaza de los nazis sobre París provoca el traslado de Guggenheim a Nueva York con la ayuda de Marcel Duchamp, que se había trasladado a la ciudad en 1915, y del escritor y coleccionista estadounidense Howard Putzel (1898-1945). La valiosa colección de arte moderno se traslada en un barco desde Lisboa a Nueva York escondida entre los enseres y pertenencias personales de Peggy Guggenheim.

Si bien Peggy Guggenheim no consigue realizar su proyecto de museo en este momento, debemos insistir en que el núcleo inicial de la colección se reúne con tal fin y con ello otorga a la colección un carácter muy particular. Por ejemplo, su límite cronológico queda estipulado por Herbert Read en torno a la fecha de 1910 (cuyo carácter emblemático ya hemos comentado), con la presencia de los primeros cuadros abstractos y cubistas. Read quiere en principio incluir algunas

⁵⁷⁸ Sabemos de la admiración de Sweeney por el trabajo de Herbert Read, a quien en *Plastic Redirections* se refiere como «Profesor Herbert Read». En esta misma obra cita el libro de Read, *Art Now* (Faber & Faber, Londres, 1933) a propósito de Cézanne y las percepciones visuales. A finales de la década de los treinta ambos eran editores en la revista *transition*. Sus contactos profesionales se retoman en 1948, fecha en la que comienzan a acudir a los congresos de la Asociación Internacional de Críticos de Arte en el que ambos representan a sus país. Más tarde, trabajan juntos en el Guggenheim International Award y la correspondencia albergada en el Archivo del SRGM demuestra una sólida amistad continuada tras el regreso a Inglaterra de Read, una vez terminada la guerra.

⁵⁷⁹ P. Guggenheim, *Confesiones de una adicta*, 2002, pp. 61-62.

⁵⁸⁰ Peggy Guggenheim: *Una vida para el arte*, Barcelona, Salvat, 1995, p. 235.

obras de Matisse, Cézanne o Rousseau, aunque, según el testimonio de la propia Peggy Guggenheim, finalmente decide excluirlas por no ajustarse a su idea de la colección.⁵⁸¹

La artista, música y bailarina Nellie van Doesburg (1899-1975), viuda del pintor de De Stijl Theo van Doesburg, se convierte en una amistad muy importante para Peggy por estos años. Junto a Marcel Duchamp ejerce de mentora durante los inicios de la coleccionista en el arte moderno. Peggy Guggenheim recuerda a Nellie van Doesburg con las siguientes palabras:

[...] rebosaba energía. Joven de espíritu, sabía muchísimo de arte y tenía amistad con todos los artistas. Más adelante [en AoTC] me prestó una gran ayuda para formar mi colección y me enseñó muchísimo. Le apasionaba el arte abstracto, del cual era una auténtica fanática.⁵⁸²

Pero fueron Marcel Duchamp y Howard Putzel las personalidades más relevantes en la gestación de AoTC. Putzel impulsa el arte moderno en la costa Oeste de Estados Unidos, donde lleva a cabo importantes proyectos, como la exposición de la obra de Joan Miró en East West Gallery, San Francisco en 1934. Más tarde, dirige la galería Stanley Rose en California entre 1936 y 1938. Ese mismo año viaja a París y entra en contacto con Peggy Guggenheim, entusiasmándose con la idea de colaborar con la coleccionista neoyorquina. Ella misma recuerda que Putzel:

Me tomó de inmediato bajo su protección y me acompañó, mejor dicho, me obligó a acompañarlo a los estudios de todos los artistas de París. Me hizo comprar un sinfín de cosas que no quería, pero también me encontró muchos cuadros que sí necesitaba, y por lo general de la máxima calidad.⁵⁸³

La aportación de Putzel al proyecto de Peggy Guggenheim es incalculable y debe ser reivindicada. La coleccionista lo considera «de alguna manera mi maestro, en

⁵⁸¹ P. Guggenheim, *Confesiones de una adicta*, 2002, p. 62.

⁵⁸² P. Guggenheim, *Confesiones de una adicta*, 2002, p. 63.

⁵⁸³ P. Guggenheim, *Confesiones de una adicta*, 2002, p. 65.

ningún caso mi alumno». ⁵⁸⁴ A él se deben los contactos de la galerista con artistas que provenían de la costa Oeste como Hans Hofmann (1880-1966), que se muda a Nueva York en 1932 desde California ante la imposibilidad de regresar a Alemania, o la pintora Buffy Johnson (1912-2006), quien pone a Mark Rothko en contacto con Putzel en 1943 y por consiguiente con AoTC. ⁵⁸⁵ Por otra parte, Howard Putzel no sólo encuentra el local en el número 30 oeste de la calle 57, en lo que ha sido una antigua sastrería, sino además tiene la afortunada idea de recomendar a Peggy Guggenheim que contacte con Frederick John Kiesler, para que le diera algunas ideas para la galería. Del diseño de Kiesler nos ocuparemos en el siguiente apartado, pero antes quisiéramos destacar la importancia de la localización de AoTC, pues fue fundamental para enmarcarse dentro del circuito cultural del momento.

Las galerías de arte de la calle 57 son en este momento paseo obligado entre artistas y aficionados al arte. Además, la galería está próxima a otros centros artísticos dedicados al arte moderno como son el MoMA, el Museum of Non-Objective Art y el Helena Rubinstein New Art Center. Este último se inaugura en abril del mismo año de 1942 con *Masters of Abstract Art*, una exposición en beneficio de la Cruz Roja para la que Peggy Guggenheim presta varias de sus obras. En ese sentido, conviene recordar la reticencia de los museos estadounidenses a mostrar arte contemporáneo por aquellos años (hemos comprobado las dificultades del MoMA en el capítulo anterior), lo cual convierte las galerías en una alternativa fundamental para el arte actual en ese momento. El historiador holandés Fred Litch ha señalado que en esa época las galerías de la calle 57 son «academias en el sentido griego de la palabra», puesto que en ellas pueden encontrarse obras de otra manera absolutamente inaccesibles. ⁵⁸⁶

Sin embargo, pese a la importante labor llevaba a cabo por estas galerías comerciales, pocas se habían atrevido con el arte de vanguardia, si exceptuamos las ya mencionadas galerías de Alfred Stieglitz, 291 y An American Place, y la

⁵⁸⁴ Mary Dearborn: *Peggy Guggenheim. Mistress of Modernism*, Virago Press, Londres, 2004, p. 230.

⁵⁸⁵ Más información sobre Putzel en James Kalm: «Brooklyn Dispatches: I Wish They All Could Be California...», *Brooklyn Rail*, 5 de noviembre de 2010.

⁵⁸⁶ Fred Litch en Virginia M. Dortch, *Peggy Guggenheim and Friends*, 1944, p. 16.

Julien Levy Gallery, que precisamente inaugura en 1931 con una exposición de fotografías de su amigo y mentor, Alfred Stieglitz. Levy (1906-1981) había sido compañero de Alfred H. Barr, Jr., James Thrall Soby y Philip Johnson en Harvard University y desde sus años de estudiante manifiesta un interés especial por la fotografía y el cine. Durante los años veinte Levy vive en París, donde desarrolla una gran afinidad con el surrealismo europeo. Entre los artistas a los que representa en su primera época se encuentran Max Ernst (tras su ruptura con Peggy Guggenheim), Man Ray, Joseph Cornell (1903-1972) y Salvador Dalí (1904-1989). Con la posterior inclusión de Arshile Gorky (1904-1948) la galería Julien Levy se vincularía con el expresionismo abstracto.

Pero, aunque breve, si hay una iniciativa que pueda compararse con AoTC esta es la exposición celebrada del 14 de octubre al 7 de noviembre de 1942 en la Whitelaw Reid Mansion de Nueva York: *First Papers of Surrealism*. Esta fue una exposición benéfica auspiciada para ayudar a los emigrados franceses. En principio se encarga el proyecto a la propia Guggenheim, pero finalmente no pudo hacerse cargo por encontrarse inmersa en la organización de su propia galería, que inauguraría tan sólo una semana después. Guggenheim delega la invitación recomendando al poeta surrealista André Breton (1896-1966), finalmente asistido por Max Ernst y Marcel Duchamp. James Johnson Sweeney aparece en el catálogo como «*sponsor* del comité coordinador de las sociedades de ayuda a los franceses».⁵⁸⁷ La exposición se dedica a los artistas europeos recientemente exiliados, de hecho, el título hace referencia a la situación de inmigrantes «con papeles» de sus integrantes.⁵⁸⁸ Yves Tanguy, Kurt Seligmann, André Masson, Marcel Duchamp, Roberto Matta, Victor Brauner y André Breton exponen junto a artistas de la generación anterior: Giorgio de Chirico, René Magritte, Joan Miró, Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Alexander Calder, y algunos de los futuros artistas de AoTC como David Hare, Joseph Cornell, William Baziotes y Robert Motherwell. Las piezas provienen principalmente de los propios artistas y de las colecciones de Peggy Guggenheim, Pierre Matisse y Claude Lévi-Strauss, aunque el MoMA y el Brooklyn Museum of Art también prestan algunas obras.

⁵⁸⁷ «The Coordinating Council of French Relief Societies».

⁵⁸⁸ Bruce Altshuler: *The Avant-garde in Exhibition. New Art in 20th Century*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, Nueva York, 1994, p. 152.

La muestra anticipa el campo de actuación de Peggy Guggenheim en Nueva York, aunque tal vez haya pasado a la historia por la creatividad desbordante de su instalación, llevada a cabo por Marcel Duchamp. Para la ocasión, el artista crea una desconcertante maraña formada por hilo que invade por completo el espacio expositivo y aquel destinado al público, tal y como vemos en la fig. 100. Brian O'Doherty, autor que ha explorado la naturaleza y trascendencia de esta y otras instalaciones históricas en *Inside the White Cube* (1986), ha apuntado que en este caso el hilo blanco visualiza la confusión y el desconcierto, pero también la capacidad de conectar espacios distantes. Al mismo tiempo, O'Doherty cree que Duchamp se anticipa al diseño de Frederick Kiesler para AoTC en cuanto a que la instalación se convierte de alguna manera, en un nuevo arte.⁵⁸⁹

Lo mismo sucede con la espectacular estética diseñada por Kiesler para AoTC, sin duda el mayor atractivo inicial de la galería. En la época se comenta que AoTC parece la versión tridimensional de un número de la revista literaria *transition* (dedicada a las vanguardias y en la que, como hemos avanzado, Sweeney edita la obra de James Joyce). El carácter original del diseño de la galería revela la naturaleza experimental con la que Peggy Guggenheim concibe el proyecto, pues según sus palabras, quiere que AoTC sea «un centro donde los artistas sean bienvenidos y donde puedan sentir que están cooperando en el establecimiento de un centro de investigación de nuevas ideas». Es decir, el objetivo de Peggy Guggenheim para la galería no se diferencia demasiado del que Alfred Barr propone inicialmente para el MoMA, que recordemos compara a «un laboratorio al que los espectadores están invitados». A este concepto de experimentalidad Peggy Guggenheim añade su intención de dotar al proyecto de una mayor contemporaneidad que Barr, diciendo que «el proyecto únicamente cumplirá su propósito si tiene éxito sirviendo al futuro en vez de actuar como una crónica del pasado».⁵⁹⁰

Según el propio Alfred Barr, Peggy Guggenheim no es tanto coleccionista como mecenas, puesto que presta incondicionalmente su apoyo a algunos artistas «sin

⁵⁸⁹ Brian O'Doherty: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, San Francisco, 1986, p. 72.

⁵⁹⁰ Remito a la nota número 575.

esperar mucho a cambio».⁵⁹¹ Además, insiste Barr, «mecenas no es únicamente un coleccionista que reúne obras de arte por placer, o un filántropo que ayuda a artistas o funda un museo público, sino alguien que se siente responsable tanto del arte como del artista».⁵⁹² La propia Peggy Guggenheim declara en sus memorias que «para no desilusionar a los artistas que no vendían nada, me acostumbré a comprar una pieza de cada una de las exhibiciones que montaba. [...] me pareció la mejor solución porque así, por lo menos, los artistas estaban contentos».⁵⁹³

Por tanto, puede decirse que Peggy Guggenheim pertenece al modelo del coleccionista que reúne piezas por un expreso deseo de contribuir al desarrollo cultural de su época, a través de su apoyo incondicional a los creadores, con muchos de los cuales establece fuertes relaciones personales, sean, o no, de naturaleza romántica. Como ha apuntado el artista Charles Seliger (1926-2009), Guggenheim da mucha más libertad a sus artistas de lo que era usual entre otros galeristas. Permite, por ejemplo, que sean ellos mismos los que diseñen sus propios carteles.⁵⁹⁴ Como veremos a continuación, esta libertad, que contrasta con lo vivido en los museos, incluido el MoMA, es un factor catalizador para el surgimiento de innovadoras propuestas visuales.

3. El diseño de Frederick Kiesler y su posterior influencia en James Johnson Sweeney

El 3 de enero de 1943 Marcel Duchamp escribe una carta al crítico y artista neoyorquino Walter Pach (1883-1958) en la que le informa: «Peggy ha abierto su galería y su diseño es un enorme éxito (cortesía de Kiesler) y la colección luce muy bien en ese marco».⁵⁹⁵ Lo cierto es que al hablar de AoTC, es difícil diferenciar contenido de continente, pues el trabajo de Kiesler y la colección de Peggy Guggenheim se funden en una muy afortunada simbiosis.

⁵⁹¹ Alfred H. Barr, Jr.: «Introducción» en P. Guggenheim, *Confesiones de una adicta al arte*, 2002, p. 15.

⁵⁹² A. Barr, «Introducción» en *Confesiones de una adicta al arte*, 2002, p. 15.

⁵⁹³ Peggy Guggenheim: *Una vida para el arte*, Salvat, Barcelona, 1995, p. 194.

⁵⁹⁴ Charles Seliger: «Un recuerdo de la galería Art of This Century» en *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, MNCARS, Madrid, 2000, p. 183.

⁵⁹⁵ «Peggy opened her gallery and it's a huge success in interior design (Kiesler's touch) and the Collection looks very good in the setting». Carta de Marcel Duchamp a Walter Pach, 3 de enero de 1943 en Marcel Duchamp y Francis Newman: *Affectionately Marcel: the selected correspondence of Marcel Duchamp*, Ludion, Antwerpen, 2000, pp. 233-34.

Frederick Kiesler, arquitecto y diseñador de decorados teatrales de origen austrohúngaro, participa en el movimiento *De Stijl* en la ciudad de Ámsterdam así como en la muestra *Art Déco* en el París de 1925. En la capital francesa trabaja fundamentalmente en trabajos escenográficos y se relaciona con Fernand Léger, Tristan Tzara, Juan Gris, Le Corbusier, Hans Richter, Moholy-Nagy y Mies van der Rohe. Tras su traslado a Nueva York en 1926 estrecha su amistad con Marcel Duchamp. Ambos proyectan una significativa influencia en la obra del otro, así como en la de otros surrealistas exiliados como André Breton, con quien Kiesler colabora en la revista *VVV*. A través de Katherine Dreier Kiesler comienza a trabajar como arquitecto en Nueva York, lugar en el que como ha resaltado el crítico de arte y comisario Juan Manuel Bonet, a principios de los años cuarenta Kiesler goza de gran prestigio profesional. Es el director del llamado «Laboratorio de la escuela de arquitectura» de Columbia University y el director escénico de The Julliard School, la prestigiosa escuela de música teatro y danza. Por otra parte, es una de las figuras clave que relaciona los artistas de vanguardia procedentes de Europa y los artistas emergentes estadounidenses. Por este carácter «aglutinante», el fotógrafo y crítico de arte Milton Gendel denomina a Kiesler: un artista *trait-d'union*, destacando su capacidad de nexo no solo entre las artes -arquitectura, diseño, escultura- sino también con los artistas de todas las generaciones y nacionalidades, ya que era el único artista en ese momento que hablaba alemán, francés e inglés.⁵⁹⁶ Una consideración similar es la que ha aportado Gerd Zillner, archivero de la Fundación Kiesler en Viena, que denomina al artista y arquitecto un «trabajador en red», «multiplicador» y «artista de artistas».⁵⁹⁷ Para Juan Manuel Bonet, el arquitecto centroeuropeo es:

[...] uno de los creadores más polifacéticos, más fronterizos, más difíciles de ubicar de nuestro siglo, entre otras cosas debido al carácter experimental, cuando no utópico, de muchos de sus proyectos, englobados por él mismo bajo la idea de *Endless House* o «casa sin fin».⁵⁹⁸

⁵⁹⁶ VV. AA.: *Friedrich Kiesler: Art of This Century*, Hatje Cantz Publishers, Viena, 2002.

⁵⁹⁷ Gerd Zillner: «Cara a cara con la vanguardia», en VV. AA. *Frederick Kiesler*, La casa encendida, Madrid, 2013, p. 19

⁵⁹⁸ Juan Manuel Bonet: *Frederick Kiesler. 1890-1965*, 1997, p. 7.

Cuando Peggy Guggenheim pide ayuda a Kiesler para convertir los dos *lofts* de la calle 57 en una galería de arte, especifica que busca «un nuevo método» para exponer sus obras. La coleccionista le da absoluta libertad en el proyecto, poniendo como única condición que no enmarque las obras, lo cual lejos de resultar anecdótico resulta de gran relevancia estética y simbólica, como más adelante analizaremos. Guggenheim sospecha que Kiesler pretende insertar las obras dentro de los muros, pero el resultado es aún mucho más espectacular.

Pese al aspecto «experimental» del diseño de AoTC, para Kiesler el proyecto es la materialización de muchas de las teorías y técnicas que ha venido desarrollando en los últimos veinte años. En un texto publicado en la revista *De Stijl* en 1925 con motivo de la exposición *Raumstadt* y que ha venido entendiéndose como una anticipación de su «Manifeste du Corréalisme»⁵⁹⁹ (publicado en 1947), Kiesler establece sus ambiciosas formulaciones estéticas:

No queremos muros. Cuarteles para el cuerpo y el espíritu, ni toda esa cultura cuartelaría con ornamentos o sin ellos, lo que queremos es: 1. Transformar el espacio circundante en ciudades. 2. Liberarnos de la tierra. Tarea ésta del eje estático. 3. Suprimir los muros. Los cimientos. 4. Un sistema de tramos suspendidos (tensión) en un espacio libre. 5. La creación de nuevas formas de vida y, a través de ellas, de las demandas que remodelarán la sociedad.⁶⁰⁰

Kiesler ha estado elaborando su teoría del *corréalisme* y biotécnica desde los años treinta basándose en su interés en teorías de percepción y en el estado físico y psicológico del espectador al contemplar una obra de arte. Con tal fin investiga las distancias idóneas entre el espectador y la obra, que como veremos es una cuestión muy importante también para Sweeney durante la posterior dirección del Guggenheim Museum. Kiesler también experimenta con la postura del espectador al contemplar las obras de arte, diseñando asientos especiales con el fin de

⁵⁹⁹ Publicado en 1949 en la revista francesa de arquitectura *L'Architecture d'Aujourd'hui*.

⁶⁰⁰ Frederick Kiesler: «Vitalbau-Raumstadt-Funktionelle Architektur», *De Stijl*, Vol. 6, N. 10-11, 1925, p. 141 y ss. Traducción de Dieter Bogner en *Frederick Kiesler. 1890-1965. En el interior de la Endless House*, IVAM, Valencia, 1997, p. 10. Como ha destacado Bogner, la importancia de este texto radica en «la coherencia con la que Kiesler desarrollaría a lo largo de las décadas siguientes las reflexiones en él contenidas poniéndolas en contacto con ciertas teorías cuasi científicas (biotecnia) y también con las teorías surrealistas hasta construir un modelo holístico universal».

optimizar esta experiencia. Por último, Kiesler dedica una atención particular a la relación del público con el espacio, pues para él «el espectador, al contemplar la obra de arte, participa en el proceso creativo, llegando a ser tan importante como el artista».⁶⁰¹ Esta intención implícita en la arquitectura de Kiesler se corrobora con el testimonio de la visita a AoTC del músico estadounidense John Cage (1912-1992), que recuerda «una especie de casa de la risa [...] no podías simplemente atravesarla, tenías que convertirte en parte de ella».⁶⁰²

El espacio procurado por aquellos dos *lofts* queda dividido por Kiesler en cuatro galerías móviles y desmontables: una dedicada al arte abstracto, otra al arte surrealista, una galería denominada cinética y una galería, la única con luz diurna, en la que albergar exposiciones temporales y unas pequeñas oficinas. La que sigue es la descripción de la galería surrealista por la propia Peggy Guggenheim:

[...] tenía paredes curvas de madera de caucho. Los cuadros, sin enmarcar, estaban montados sobre bates de béisbol, que podían inclinarse hasta cualquier ángulo, sobresalían aproximadamente treinta centímetros de la pared. Cada uno contaba con su propio foco. Las luces se encendían y se apagaban cada tres segundos [...] iluminando primero una parte de la galería y luego la otra. En la galería abstracta y cubista [...] dos paredes consistían en una cortina de color azul ultramar que se curvaba alrededor de la habitación con un maravilloso giro, asemejándose a la carpa de un circo. Los cuadros estaban colgados mediante cuerdas, formando ángulos rectos con ella. En el centro de la habitación, los cuadros se arracimaban componiendo triángulos colgados de cuerdas, como si flotaran en el espacio. También estaban suspendidas de esa manera unas pequeñas plataformas triangulares de madera que sostenían esculturas.⁶⁰³

⁶⁰¹ Notas mecanografiadas por Frederick Kiesler: «Brief Note Designing the Gallery». Apuntes recogidos por Eva Kraus en *Friedrich Kiesler: Art of This Century*, Hatje Cantz Publishers, Viena, 2002, p. 21.

⁶⁰² «[...] a kind of fun House [...] you couldn't just walk through it, you had to become part of it». Bruce Altshuler: *The Avant-garde in Exhibition. New Art in 20th Century*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, Nueva York, 1994, p. 154.

⁶⁰³ «The Surrealist Gallery had curved walls made of gum wood. The unframed paintings, mounted on baseball bats, which could be tilted, at any angle, protruded about a foot from the walls. Each one had its own spotlight. The lights went on and off every three seconds, to everybody's dismay, first lighting one half of the gallery and then the other. [...] In the Abstract and Cubist Gallery [...] two walls consisted of an ultramarine curtain which curved around the room with a wonderful sweep and resembled a circus tent. The paintings hung at right angles to it from strings. In the center of the room the paintings were clustered in triangles, hanging on strings as if they were

En la primera sala, dedicada al arte surrealista, Kiesler monta las obras sobre palos de madera y cuerdas consiguiendo una atractiva apariencia «flotante» de las obras, un efecto subrayado gracias a los citados paneles curvos en los muros, que pasan a ser parte del espacio e invaden el del espectador (fig. 101). Hemos de señalar un antecedente de muro curvo en una galería neoyorquina, la ya mencionada Julien Levy Gallery. Cuando Levy traslada su galería del número 602 de Madison Avenue a un local mayor en el número 15 de la calle 57 Este, el galerista amplía los muros curvos a toda la galería, creándose el efecto llamado de «paleta de pintor» (fig. 102).⁶⁰⁴

En la galería surrealista, los muros curvos crean interesantes implicaciones perceptivas y psicológicas en los visitantes, que además pueden contemplar efectos similares en gran parte de las obras expuestas, pues muchas de ellas apelan al inconsciente, a los efectos ópticos o a la asociación libre de ideas. Los muros curvos anulan la perspectiva del espectador, que no pueden distinguir la profundidad. Además, las obras de Ernst, Miró, Matta, Magritte, Giacometti y Tanguy están separadas del muro, con lo cual se produce un efecto de pinturas flotantes a distintas alturas. El arquitecto Edgar Kaufmann interpreta estos recursos como un desafío a la gravedad por parte de Kiesler:

[...] cada uno de los dispositivos de Kiesler es una negación de la gravedad. Los objetos levitan por todas partes, ya sea de forma invisible o por medio de estructuras que tienen un contacto mínimo con el suelo. Las bases están formadas por líneas que rebotan hacia arriba, en una antítesis de las bases convencionales cuyo peso les hacen permanecer en el suelo. Finalmente, los objetos pueden moverse y reemplazarse unos a otros, en la contradicción definitiva de la ley de la gravedad. [...] De hecho, Kiesler ha construido obras de arte que compiten con las que se muestran, en ningún caso de forma subordinada ni coordinada.⁶⁰⁵

floating in space. Little triangular wooden platforms holding sculptures were also suspended in this manner». P. Guggenheim, *Out of This Century*, 1979, pp. 274-75.

⁶⁰⁴ Lisa Jacobs: «La Galaxia Surrealista de Julien Levy», en *Surrealistas en el exilio*, 2000, p. 97.

⁶⁰⁵ «[...] each of Kiesler's display devices is a denial of gravity. Objects are levitated anywhere in space, either invisibly or by structures which have minimum contact with the floor, whose lines spring away and upward, antithesis of conventional weight-bound bases. Finally the objects can move, replace each other, in ultimate contradiction to gravity. (...) In fact, Kiesler has constructed works of art in competition to those displayed, not in any sense subordinated to them or

Continuando con las salas de AoTC, en el espacio dedicado al arte abstracto (fig. 103), las obras de Kandinsky, Mondrian, Léger y Calder se muestran sobre delgadas columnas de suspensión triangulares, como si las pinturas estuvieran en un caballete casi invisible. Es una zona espaciosa y llena de luz, en la que las obras se alejan de los muros, que no son sino paredes falsas creadas con lona elástica de color azul, como la que se usa tradicionalmente en los circos (tal como Kiesler haría también en la Exposición Internacional de surrealismo en la Galerie Maeght de París en 1947). Junto al suelo pintado de color turquesa, estos falsos muros azules confieren al conjunto un aspecto acuático, lejos de ser anecdótico, todos estos aspectos interesan aquí por su relación con algunos de los futuros montajes del propio Sweeney. El recurso de emplear telas elásticas para dividir espacios en las exposiciones será retomado por Sweeney en 1967 cuando organiza la primera Exposición de Arte Internacional de Dublín que comentaremos más adelante, aunque, como ya hemos mencionado, ya ha utilizado telas como muros en su primera exposición para el MoMA, *African Negro Art*, en la temprana fecha de 1935.

En la galería cinética, esto es, un pequeño espacio que funciona como lugar de transición entre las galerías abstracta y surrealista, Kiesler instala «máquinas de visión», un artilugio mecánico que sirve para contemplar un mayor número de obras en un espacio restringido. Accionando una rueda de madera que hace girar las obras, el visitante puede contemplar las enigmáticas imágenes de *La boîte en valise* (1935-41) de Duchamp a través de una pequeña mirilla, en una instalación idónea para dichas obras. Además, se expone una caja de sombras que muestra *Retrato del actor A. B.* (c. 1940), una obra de André Breton (actualmente en paradero desconocido) en la que la imagen del poeta surrealista se proyecta sobre un poema-objeto. Por último, esta sala se completa con una máquina que proyecta rítmicamente rayos de luz al pulsar un botón, descrita aquí por el artista Charles Seliger, a propósito de su abrumadora primera visita a la galería:

[...] había un entrante en la pared con una ventanilla por donde se veían obras de Paul Klee montadas sobre una cinta móvil que se activaba mediante una célula fotoeléctrica. Pulsando un botón contiguo se detenía

coordinated with them». Edgar Kaufmann: «The Violent Art of Hanging Pictures», *Magazine of Arts*, 3 de marzo de 1946, pp. 108-113.

el movimiento de la cinta y podías contemplar el Klee durante más tiempo.⁶⁰⁶

Este espacio en particular se describe en algunos medios de la época como una suerte de *Coney Island* en referencia al parque de atracciones más popular de Estados Unidos.

Por último, la cuarta sala de la galería está dotada de luz diurna y se divide en dos espacios: uno destinado a las exposiciones temporales y otro dispuesto como biblioteca. El público que se acerca a AoTC puede utilizar los asientos diseñados por Kiesler y en este espacio hojear publicaciones especializadas.⁶⁰⁷

En su obra teórica Kiesler explica cómo en sus diseños busca la coordinación entre la arquitectura, pintura, escultura y espectador. Con el fin de que el público pueda concentrar su atención en la observación de las obras expuestas se deben eliminar todos los elementos secundarios, como por ejemplo los marcos. La ausencia del marco propicia la creación de un espacio común y por tanto del establecimiento de relaciones formales, simbólicas o narrativas entre las obras. Sin marcos las obras quedan:

[...] enmarcadas por espacios en lugar de listones, los cuadros quedaban rodeados y tiernamente abrazados por lejanías y cercanías, por espacios y formas superficiales en lugar de la suntuosidad ostentosa, tomada en préstamo, de un marco de madera dorado o intencionalmente burdo para inspirar compasión. Cuadros y esculturas, huérfanos de padres desaparecidos, habían sido acogidos en la gran familia de la arquitectura.⁶⁰⁸

⁶⁰⁶ Charles Seliger: «Un recuerdo de la Galería Art of This Century» en *Surrealistas en el exilio*, 2000, pp. 181-184.

⁶⁰⁷ La historiadora del arte Mary Ann Staniszewski ha relacionado el trabajo de Kiesler en la galería cinética de Art of This Century con la obra *Rooms of Our Time* de Lázló Moholy-Nagy. Esta, una galería comisionada por Alexander Dorner del Hanover Landesmuseum en 1930, contiene únicamente maquetas y reproducciones ya que está dedicada al cine, la arquitectura y el diseño. Según Staniszewski, podríamos considerar la obra de Moholy-Nagy un antecedente de Art of This Century puesto que incorpora todos los medios reproductivos de su tiempo: fotografía, film y técnicas teatrales. M. A. Staniszewski, *The Power of Display*, 1998, p. 21.

⁶⁰⁸ Frederick Kiesler: «Economy and Exuberance», Ejemplar tipografiado, Archivo Kiesler, Nueva York. Citado por Dieter Bogner en *Frederick Kiesler. 1890-1965*, 1997, p. 10.

Esta medida en concreto, aunque polémica en la época, es muy celebrada por el crítico de arte Henry McBride en su reseña de la inauguración de la galería.⁶⁰⁹ Como veremos a lo largo de estas páginas, la eliminación del marco es uno de los rasgos característicos de las futuras exposiciones de Sweeney y es una de sus primeras decisiones al hacerse cargo de la colección de Solomon R. Guggenheim pocos años después de su participación en AoTC. Los galeristas Betty Parsons y Sidney Janis también adoptan esta medida. Aunque en el caso de Sweeney la decisión de eliminar los marcos está también motivada por estrecheces presupuestarias, es fácil imaginar a Sweeney en sintonía con las ideas de Kiesler. Para el arquitecto formado en Viena:

Hoy en día, el cuadro enmarcado en la pared se ha convertido en un monograma decorativo sin vida ni significado o, por el contrario, para el espectador más susceptible, en un objeto interesante que existe en un mundo distinto al suyo. Su marco es a la vez símbolo y agente de una dualidad artificial de «visión» y «realidad» o «imagen» y «entorno», una barrera de plástico a través de la cual el hombre, desde el mundo que habita, contempla el mundo ajeno en el que existe la obra de arte. Esa barrera debe ser disuelta: el marco, reducido en la actualidad a una rigidez arbitraria, debe recuperar su significado arquitectónico y espacial. Los dos mundos opuestos deben ser vistos de nuevo como fuerzas conjuntamente indispensables en un mismo mundo. Debe ser recreada la antigua magia por la cual el dios y la máscara del dios, el ciervo y la imagen del ciervo, existían con igual fuerza, con la misma realidad inmediata, en un único universo vivo.⁶¹⁰

Este texto de Kiesler (que corresponde a unos apuntes sueltos que mecanografía durante la época de fundación de AoTC), puede verse en relación con los postulados que Sweeney transmite en *Vision and Image*, su libro publicado en 1967. En él, Sweeney explica que la diferencia entre la *visión* de una obra y la *imagen* de esta radica en lo que Sweeney llama «creencia» o «espiritualidad» y Kiesler, como acabamos de ver, «magia». Sweeney explica: «En tiempo remotos y entre los pueblos nativos llamados “primitivos” [...] la creencia era la fundación

⁶⁰⁹ Henry McBride: «New Gallery Ideas», *The New York Sun*, 23 de octubre de 1942, p. 27.

⁶¹⁰ Frederick Kiesler: Note on Designing the Gallery», c. 20 de octubre de 1942, «Notas sobre el diseño de la galería». Mecanografiado en el Archivo de la Kiesler Foundation. Cita recogida en *Frederick Kiesler. 1890-1965*, 1997, p. 77.

para ver. En el arte contemporáneo de hoy en día “creer es ver” más que “ver es creer”». ⁶¹¹

Kiesler estaría de acuerdo con esta idea de que el hombre posrenacentista concibe el arte como imitación en un plano diferente al de la realidad, ya que expone:

El hombre primitivo no conocía mundos separados de visión y realidad. Conocía un solo mundo en el que ambos se encontraban presentes de un modo continuado en la pauta de la experiencia cotidiana. Y cuando tallaba y pintaba las paredes de su caverna, o de la cara de un acantilado, no había marcos ni márgenes que recortaran sus obras de arte separándolas del espacio o de la vida —el mismo espacio, la misma vida, que fluía alrededor de sus animales, de sus demonios y de él mismo. El principio de la unidad, la unidad primordial, la unidad entre el consciente creativo del hombre y su entorno cotidiano, rige en la presentación de los cuadros, esculturas y mobiliario de estas cuatro galerías. Que dicha unidad una vez existió, lo sabemos. Sabemos que fue destruida. El mundo actual ofrece pruebas terribles de que debe existir de nuevo. ⁶¹²

Otro recurso utilizado por Kiesler para conseguir esta concordancia entre obra y espacio expositivo es la utilización de una luz rítmica que ilumina varias partes de la galería a través de espejos que difunden la luz. Las luces se sincronizan para iluminar una obra o una parte concreta de la galería cada pocos segundos, sugiriendo así «el palpitar del corazón», según Kiesler. Este recurso otorga un mayor dramatismo a un ambiente ya de por sí teatral. En la galería de arte abstracto, la inquietante luz proveniente de tubos de fluorescentes contribuye a la atmósfera irreal, misteriosa y acuática. Como escribe el historiador de arquitectura Edgar Kaufmann a propósito de esta experiencia, «entrar en la galería es toda una

⁶¹¹ «In earlier times and among native peoples the so called «primitives» [...] belief was the foundation of seeing. And in contemporary art, today, «believing is seeing» rather than «seeing is believing». J. J. Sweeney: *Vision and Image*, 1967, p. 30.

⁶¹² Frederick Kiesler: «Note on Designing the Gallery», s/f (c. 20 de octubre de 1942), «Notas sobre el diseño de la galería». Mecnografiado Archivo de la Kiesler Foundation. Cita recogida en VV.AA: *Frederick Kiesler. 1890-1965*, 1997, p. 77.

aventura en sí misma. El interior es una especie de combinación entre el sueño de un alquimista, una pesadilla y una resaca de primera». ⁶¹³

El motivo principal para toda esta confusión se debe a la presencia de los muros curvos, cuya inestabilidad se enfatiza con unos lienzos que en ocasiones avanzan y en otras retroceden respecto al espectador. Esta concepción orgánica es quizás la cualidad más emblemática de la arquitectura de Kiesler y el elemento fundamental de la *Casa sin fin*. Esta posición avanzada del cuadro tiene dos consecuencias: se encuentra separado del fondo y aproximado al espectador. El cuadro parece flotar libremente. Es un islote sólido en el espacio y ya no una decoración mural. Es un mundo en sí que el pintor ha concebido y que el arquitecto ha anclado. ⁶¹⁴

Por tanto, en AoTC, Kiesler rompe con la concepción tradicional de un espacio dispuesto para una audiencia y provoca un diálogo directo con las obras, pues se guía al espectador de una a otra imagen facilitando que establezca así relaciones visuales entre ellas. Años más tarde, Sweeney defiende esta misma idea en sus reflexiones sobre la instalación de exposiciones, declarando que el objetivo principal del diseñador de exposiciones debe ser provocar esta comunicación directa entre las obras en el espacio:

[...] una galería nunca debería estar compuesta de muros individuales, sino que las pinturas deberían expresarse estéticamente y de manera crítica a lo largo y ancho de todo el espacio. Al entrar en una galería, debería haber una pintura o escultura reclamando tu atención en el lugar más visible del espacio. Esta pieza debe definir el carácter de la exhibición y al mismo tiempo tiene que funcionar como reclamo, invitando al espectador a adentrarse en la exposición. Una segunda pieza debe ofrecer un comentario crítico a la primera o establecer un diálogo con ella, bien por similitud bien por contraste, y debe situarse de una manera que el espectador al contemplarla, se sumerja ya en la exposición. ⁶¹⁵

⁶¹³ «Entering the gallery was an adventure in itself. The interior is a sort of blend between an alchemist's dream, a nightmare, and a first class hangover». Edgar Kaufmann: «The Violent Art of Hanging Pictures», 1946, pp. 108-113.

⁶¹⁴ Cita aparecida en «Manifeste du Corrélisme», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, París, 1949, s.p.

⁶¹⁵ «I came to realize that a gallery should never be composed merely as individual walls, but that even paintings should make their aesthetic and critical communications across, up and down, and

Así pues, como Kiesler, Sweeney apuesta por establecer relaciones visuales-espaciales a la vez que potencia la autonomía de las obras, característica muy representativa de la obra de Kiesler en general y de su trabajo en AoTC en particular. Como hemos mencionado, la instalación de las obras en la galería abstracta tiene otro rasgo distintivo: el visitante puede contemplar las obras desde varios puntos de vista, incluso, si así lo desea, puede también ajustar la altura que le resulte más deseable manipulando el dispositivo facilitado por Kiesler. Esta es una de las particularidades que más llaman la atención de uno de los artistas representados en la galería, Robert Motherwell, que era a su vez asiduo visitante:

Muchas de las pinturas abstractas se colgaban en unos postes que tenían una sujeción, y no solo se podía sino que se alentaba a que el público agarrara la pieza y la manipulara para examinarla de cerca o en un lugar con mejor luz. Creo que fue la primera galería donde las pinturas (al menos en la sección abstracta) se colgaban sin marcos. En resumen, a mí me parecía que parte de la intención de la galería era desmitificar el arte y tratarlo más como los libros en la sala de lectura de una biblioteca.⁶¹⁶

Por tanto, existe la posibilidad de tratar las obras de forma totalmente individualizada a la vez que, a diferencia del MoMA, se invita a cierta desmitificación de la obra y los artistas. El público también puede encontrar su lugar propio en la galería y le está permitido cambiar las obras por otras en depósito. Esta autonomía dada al espectador hace que incluso se diseñen asientos especiales para facilitar la contemplación: ligeras sillas plegables y transportables, mecedoras para contemplar las obras expuestas en el techo y un tercer tipo de silla

through the total gallery space. As one walks into a gallery, one's eye should be caught from the most evident wall point by a painting or sculpture which should at once set the tone of the show and invite the visitor in. Once this painting establishes its grip and tempts the visitor towards it, another, offering a critical comment or decorative association by its similarity or contrast, should be placed in such way as to lead the visitor farther along». J. J. Sweeney: «Some Ideas on Exhibition Installation», Conferencia pronunciada en el Delaware Art Center con motivo del simposium Northeastern Museums Conference celebrado el 7 de noviembre de 1958. Texto inédito conservado en los SGM Archives, Caja 4259, Carpeta 7.

⁶¹⁶ «Many of the abstract paintings were hung in poles, attached to the poles by a universal join, and you not only could but were encouraged actually to take hold of the picture and move it for close examination or into more desirable light. I believe it was the first gallery where pictures (in the abstract section at least) were hung without frames. In short, it seemed to me that part of the intention of the gallery was to desanctify art, and treat it more like, say, books in the reading room of a library». V. Dortch, *Peggy Guggenheim and Friends*, 1944, p. 102.

que funciona también como pedestal sobre el que colocar cuadros si surge esa necesidad.⁶¹⁷

Kiesler tiene grandes ambiciones para este proyecto en el que pretende aunar todas sus experiencias y fundamentos teóricos anteriores. Según Lisa Phillips, directora del New Museum of Contemporary Art (NY), en AoTC Kiesler tiene la oportunidad de cumplir su sueño de romper las barreras entre las artes y llevar a cabo sus «poco convencionales ideas acerca de la presentación de arte en un ambiente fantástico y surrealista que incorporaba arquitectura, arte, iluminación, sonido y movimiento».⁶¹⁸ Con la intención de estimular todos los sentidos, Kiesler incorpora grabaciones de trenes aproximándose rápidamente que, según sus propias palabras, asemejan «el pulso de la sangre».⁶¹⁹ Esta grabación se emite de manera coordinada con la iluminación móvil de la galería. Esto creaba un espacio inestable con complejas implicaciones perceptivas y psicológicas. Sin embargo, las críticas aparecidas en la prensa provocan la retirada de estos dispositivos sonoros. La crítica de arte Emily Genauer considera que el diseño de la galería «se metía directamente en la conciencia de uno».⁶²⁰ Robert Coates, crítico de *The New Yorker*, sugiere en un artículo titulado «Herederos del caos» que la instalación sería más efectiva con menos artilugios.⁶²¹ Pese a estas críticas, la atrevida apuesta de AoTC resulta inolvidable para todos aquellos que la visitan. Aline Saarinen declara en *Proud Possesors*, su libro dedicado a grandes coleccionistas que «Peggy Guggenheim trajo a una esquina de Nueva York todo el color de

⁶¹⁷ Este interés por hacer las visitas a las galerías de arte más cómodas e interesantes es objetivo común a otros diseñadores de exhibiciones del momento. Entre ellos nos gustaría mencionar la exposición del escultor y diseñador estadounidense Lester Gaba (1907-1987) *Portrait in America*, celebrada en el Rockefeller Center en 1945. En ella crea un falso suelo muy elevado desde el cual el espectador puede contemplar las obras, que en vez de colgarse en la pared se muestran en el suelo, apoyadas sobre un muro inclinado construido para la ocasión. El espectador debe asomarse al parapeto construido sobre el falso suelo a la altura de su cintura. Según Gaba, su diseño quiere reproducir la sensación de contemplar una bella vista desde lo alto de una montaña. Para más información remito al artículo de E. Kaufmann, «The Violent Art of Hanging Pictures», 1946, pp. 108-13.

⁶¹⁸ «[...] unorthodox ideas about the presentation of art in a fantastic Surrealist environment that merged architecture, art, light, sound and motion». Lisa Phillips: *Frederick Kiesler, Whitney Museum of American Art*, W. W. Norton & Company, 1989, p. 114.

⁶¹⁹ Expresión del propio Kiesler recogida por Aline Saarinen en *Proud Possesors*, 1958, p. 336.

⁶²⁰ «The framework of the instalation keeps intruding on one's conciousness», Emily Genauer: «Surrealist Paintings Hung Surrealistically», *New York World Telegram*, 24 de octubre de 1942.

⁶²¹ «If a certain sense of clutter that now clings to it can be done away with, the whole installation should prove very effective». Robert Coates: «Inheritors of Chaos», *Time Magazine*, 2 de noviembre de 1946, p. 47.

Montparnasse. Desde Stieglitz, no había habido nadie que le hubiera dado una sacudida tan vital al arte moderno en Estados Unidos». ⁶²²

Para el galerista Julien Levy (1906-1981) AoTC inicia una nueva escena que continúa incluso tras su cierre, pues «era más un museo que una galería, y la parte de museo atraía a mucha más gente. Cuando Peggy abrió su galería-museo o museo-galería ¡fue como si hubiera encendido una cerilla! La leña estaba lista, todo estaba preparado». ⁶²³

A continuación analizaremos cómo gracias al interés vanguardista de Peggy Guggenheim y a la influencia ejercida por el círculo del MoMA, en tan solo cinco años AoTC pasa de mostrar únicamente arte de la vanguardia europea, a ser también el primer foco del expresionismo abstracto, convirtiéndose en uno de los primeros espacios desde donde se impulsa el arte nacional emergente. No por casualidad, Sweeney está implicado en ambos.

4. James Johnson Sweeney en Art of This Century

Art of This Century como lugar de encuentro

Como hemos visto en el capítulo anterior, a mediados de la década de los cuarenta James Johnson Sweeney, Alfred Barr y James Thrall Soby trabajan juntos en la dirección del MoMA. Sin embargo, la competencia en el arte de vanguardia de estas tres influyentes figuras queda supeditada a las exigencias del patronato del museo, que a menudo veta muchas de sus propuestas. Dada la cercanía de la galería de Peggy Guggenheim, a tan solo unas manzanas del MoMA, AoTC es un importante lugar de encuentro entre Barr, Soby y Sweeney con algunos de los máximos representantes del arte moderno en Europa, como el escritor André Breton, teórico del movimiento surrealista, el polifacético artista y comisario Marcel Duchamp o el artista abstracto Piet Mondrian, fundador del Neoplasticismo, en un ambiente carente de los condicionamientos del museo.

⁶²² «Peggy Guggenheim gave her corner of New York the color of Montparnasse. Since Stieglitz, there has been no one who had given modern American art so vital a shot in the arm». A. Surineen, *Proud Possessors*, 1958, p. 339.

⁶²³ «It was a museum more than just a gallery and the museum part attracted many more people. When Peggy opened her gallery-museum or museum-gallery it was as if she'd lit a match! The firewood was laid –everything has been prepared. In my opinion Peggy's painters ate up art for twenty years». Julien Levy en V. Dortch, *Peggy Guggenheim and Friends*, 1944, p. 40.

Según Marius Bewley, ayudante de Peggy en la galería, Sweeney «se quedaba en la galería todo el día»⁶²⁴ y allí se relaciona con Yves Tanguy (1900-1955), Fernand Léger, Marc Chagall, Roberto Matta, Robert Motherwell y, sobre todo, con su gran amigo Alexander Calder, a quien le también gusta pasar tiempo en la galería, al igual que el filósofo francés Jean Paul Sartre (1905-1980). El propio Sweeney destaca el papel de AoTC como espacio fundamental para la vanguardia y recuerda que «ninguna de las otras galerías tuvo la personalidad de la de Peggy. Era muy distinta, todo el mundo iba allí. Era el lugar de encuentro».⁶²⁵

Peggy Guggenheim es muy consciente de este carácter aglutinador de su galería. En sus memorias declara: «como la galería era un centro donde todos los artistas eran bienvenidos la consideraban una especie de *club*».⁶²⁶ Sweeney encuentra en este espacio la libertad y la creatividad que no puede permitirse en el museo debido a la disparidad del criterio de los patronos. Al mismo tiempo, su participación en las exposiciones como jurado, le brinda la posibilidad de estar en contacto con el arte más contemporáneo, que constituye su verdadero interés. Su trabajo en los catálogos que acompañan las exposiciones resulta determinante para el desarrollo del nuevo arte estadounidense. Sweeney se implica en AoTC prácticamente desde el principio. En su primera exposición adquiere una de las *Boites-en-valise*⁶²⁷ (1935-1941) de Marcel Duchamp y participa como jurado desde la segunda exhibición de la galería.

Esta segunda exposición se celebra del 15 de enero al 6 de febrero de 1943. El crítico de arte Edward Alden Jewell anuncia que *Exhibition by 31 Women*, una exposición ya de sí sorprendente debido a que está íntegramente formada por mujeres, «ofrece una cautivadora sorpresa tras otra».⁶²⁸ Junto a Sweeney,

⁶²⁴ Recogido por Philip Rylands en «The Master and Marguerite», Susan Davidson y Philip Rylands (ed): *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of This Century*, Guggenheim Museum Publications, Nueva York, 2004, p. 22.

⁶²⁵ «Art of This Century had a real impact in New York in those years. None of the other galleries had anything like the character of Peggy's place. It was quite different, everybody went there». J. J. Sweeney: «Inventory of Temporary Exhibits: Art of This Century», 10 de agosto de 1982. Recogido por M. Dearborn, *Mistress of Modernism*, 2004, p. 196.

⁶²⁶ P. Guggenheim, *Confesiones de una adicta*, 2002, p. 98.

⁶²⁷ Sweeney State VIII/XX. Ver S. Davidson y P. Rylands (ed): *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler*, 2004, p. 290.

⁶²⁸ «The exhibition yields one captivating surprise after another». Edward Alden Jewell: «31 Women Artists Show Their Work», *The New York Times*, 6 de enero de 1943.

seleccionan a las artistas participantes: Marcel Duchamp, André Breton, Jimmy y Max Ernst, Howard Putzel, James Thrall Soby y la propia Peggy Guggenheim. Entre las artistas representadas se encuentran: Djuna Barnes, Leonora Carrington (1917-2011), Buffie Johnson, Frida Kahlo (1907-1954), Gypsy Rose Lee (1911-1970), Louise Nevelson (1899-1988), Meret Oppenheim (1913-1985), Irene Rice Pereira (1902-1971), Kay Sage (1898-1963), Hedda Sterne (1910-2011), Dorothea Tanning (1910-2012), Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), Barbara Reis (más tarde Barbara Poe Levee: 1922-2013) y Hazel Guggenheim (tras su matrimonio Hazel King-Farlowe: 1903-1995) y Pegeen Vail (1925-1967), hermana e hija de la galerista respectivamente.

Es indiscutible el valor histórico de una exposición dedicada únicamente a pintoras en una fecha tan temprana, algo que se repite en 1943 en otra exposición de este tipo que también muestra la obra de Louise Bourgeois (1911-2010) y Janet Sobel (1894-1968) entre otras. Debido al enorme éxito de algunos de sus artistas, como Jackson Pollock o Robert Motherwell, a menudo pasa desapercibido el hecho de que, estadísticamente, casi el cuarenta por ciento de los artistas expuestos por Peggy en AoTC son mujeres. Ya hemos mencionado el interés de Peggy por patrocinar, sobre todo, a artistas jóvenes. La escritora Virginia Dortch ha señalado que esta inclinación por los jóvenes talentos es una cualidad característica de la coleccionista, a la vez que un rasgo prototípico surrealista:

Parte de la ideología de los surrealistas consistía en creer en el talento de los jóvenes, como el de Georges Seurat, Arthur Rimbaud, Lautréamont o el primer Giorgio de Chirico. Como Peggy era muy próxima al círculo surrealista, estaba más interesada en encontrar jóvenes con talento que las otras galerías, que estaban más orientadas hacia el mercado.⁶²⁹

Este interés por los jóvenes artistas era compartido por el que pronto se convertiría en uno de sus más estrechos colaboradores, James Johnson Sweeney.

⁶²⁹ «Part of the surrealist's ideology was a belief in youthful talent, such as that of Georges Seurat or Arthur Rimbaud or Lautréamont or the early Giorgio de Chirico, and since Peggy was very close to the surrealist circle, she was more interested in finding young talent than the other, more market-oriented galleries were». V. Dortch, *Peggy Guggenheim and Friends*, 1944, p. 103.

Sweeney y el apoyo a los jóvenes artistas estadounidenses

El vínculo de Peggy Guggenheim con la vanguardia europea se debilita a lo largo del año 1943, cuando la coleccionista se aleja del grupo surrealista mientras se consolidan sus afinidades con el núcleo neoyorquino. Guggenheim se distancia de Breton, que queda decepcionado por la inclusión de tres obras de Salvador Dalí en la exposición *Early and Late*, celebrada del 13 de marzo al 10 de abril.⁶³⁰ Por otra parte, una breve relación sentimental con Marcel Duchamp tras su divorcio de Max Ernst afecta la amistad que durante tantos años han compartido. Sin embargo, al mismo tiempo que se aleja de los europeos, crece su confianza en Howard Putzel y James Johnson Sweeney. En sus memorias, la coleccionista explica que Sweeney se convierte en lo que Herbert Read había sido para ella en su periodo inicial en Londres. «De alguna manera, Sweeney reemplazó al Sr. Read en mi vida. Me aconsejaba y ayudaba de manera constante. Su criterio prevalecía sobre el mío, pero no por ello me criticaba. Teníamos un pacto perfecto», declara a propósito de estos años.⁶³¹ Sweeney tiene una percepción similar de ese pacto. Aunque la influencia de Sweeney en Guggenheim es paulatinamente más relevante, no por ello impide que la galerista, que también va adquiriendo una mayor experiencia y confianza en sí misma, desarrolle su propio criterio. Como el propio Sweeney expresa: «Peggy se rodeaba de gente que la ayudaba: Duchamp, Herbert Read, Nellie [van Doesburg] y Matta, pero también tenía sus propios puntos de vista que la guiaban en sus decisiones».⁶³²

Por tanto en 1943, año en el que Sweeney compra a Peggy *Landscape with Tactile Effects* de Max Ernst, Peggy Guggenheim inaugura una nueva etapa y establece

⁶³⁰ Esta exposición sustituye a la que se iba a dedicar a la revista de Breton *VVV* (El nombre era una alusión a la II Guerra Mundial: «Victoria, Victoria, Victoria»). Tras varios desacuerdos con David Hare, editor de la revista, la exposición se cancela y Guggenheim decide exponer obras recientes de algunos artistas surrealistas, incluyendo a Dalí, que en esos años no era especialmente valorado en determinados círculos de Nueva York. 1943 es también el año que André Breton se separa de Jacqueline Lamba (1910-1993) y expulsa a Kurt Seligmann (1900-1962) y André Masson (1896-1987) del grupo surrealista, por lo que por su parte también Breton busca nuevas alianzas profesionales.

⁶³¹ «In a way, Sweeney replaced Mr. Read in my life. He was forever giving me advice and helping me. [...] Sweeney dominated me without criticizing me. Therefore we were in perfect accord». P. Guggenheim, *Out of This Century*, 1979, p. 303.

⁶³² «Peggy attracted a good number of people who helped her, Duchamp, Herbert Read, Nellie (van Doesburg) and Matta, but she also had her own views and she acted on them». J. J. Sweeney: «Inventory of Temporary Exhibits: Art of This Century», 10 de agosto, 1982. Recogida en M. Dearborn, *Mistress of Modernism*, 2004, p. 196

nuevos objetivos en la galería, ya que sin abandonar a sus artistas europeos, comienza a interesarse por artistas nacionales.

Como hemos visto, Sweeney había consolidado un importante prestigio profesional en la primera mitad de la década de los cuarenta, gracias a importantes exposiciones dedicadas a Joan Miró (1941), Paul Klee (1941) y Alexander Calder (1943) en el MoMA. Esta reputación de Sweeney procedía de años atrás, y más concretamente de la publicación de *Plastic Redirections in 20th Century Painting* en 1934 y sus exposiciones en The Renaissance Society de Chicago. Esta es, precisamente, la singularidad que distingue a Sweeney de otros críticos e incluso de otros directores de museo. Su capacidad intelectual y social, su exhaustivo conocimiento del arte contemporáneo y su espíritu crítico le convierten en un personaje muy atractivo. Como ha resaltado el historiador del arte Thomas B. Hess, con su exquisita formación literaria, discurso elocuente y sus conexiones con las instituciones, Sweeney es una figura absolutamente notoria y carismática, y en su opinión «Peggy creía en James Johnson Sweeney más que en Howard Putzel. Sweeney era tremendamente importante en los círculos sociales, hablaba sobre James Joyce. Putzel no era nadie».⁶³³

Peggy confía a Sweeney el prefacio del catálogo de la exposición de Jean Hélion celebrada en ese mismo año de 1943. En él, Sweeney destaca la sensibilidad e intuición del artista francés y su liderazgo entre los artistas más jóvenes, aunque Hélion cuenta por entonces con tan sólo treinta y ocho años.⁶³⁴ Sin embargo, el giro hacia lo local que anunciábamos, y que terminaría siendo fundamental para el cambio de valores formales en la escena estadounidense, comienza con la exposición *Spring Salon for Young Artists*, celebrada del 16 de abril al 15 de mayo de 1943. En ella Peggy Guggenheim emplaza a artistas estadounidenses menores de treinta y cinco años a la experimentación con el collage automatista. En esa empresa algo tiene que ver el artista de origen chileno Roberto Matta Echaurren (1911-2002). Matta considera durante algún tiempo la posibilidad de crear un

⁶³³ «Peggy believed James Johnson Sweeney more than she did Howard Putzel. Sweeney was terribly important socially: he talked about James Joyce. Putzel was a nobody». Thomas B. Hess en V. Dortch, *Peggy Guggenheim and Friends*, 1944, p. 121.

⁶³⁴ J. J. Sweeney: *Retrospective Exhibition of the Works of Hélion*, AoTC, Nueva York, 1943.

grupo surrealista en Estados Unidos, desvinculado de Breton (que debido a su desconocimiento de la lengua inglesa vive de forma muy aislada en Nueva York), pero continuando con su método automatista. Matta frecuenta AoTC y según cuenta el galerista Julien Levy, confiando en que Sweeney descubra su talento e impulse su carrera:

Matta había puesto todas sus esperanzas en el virtual patrón del arte moderno: James Johnson Sweeney. Según Matta, Sweeney era un *connoisseur* que no sólo reconocería de forma inmediata el original mensaje de Matta, además influiría en su nombre al mundo del arte en Nueva York y le traería éxito profesional y económico.⁶³⁵

Roberto Matta conoce a Robert Motherwell en 1941, en las conferencias sobre automatismo del artista británico Gordon Onslow-Ford (1912-2003) en la New School for Social Research. Dos años más tarde, intenta convencer a Motherwell, al igual que a William Baziot, Jackson Pollock y Lee Krasner, para experimentar de manera conjunta con la técnica del goteo de barniz sobre lienzo. Entusiasmada con la idea, Peggy Guggenheim anima a los jóvenes estadounidenses a experimentar con el collage automatista anunciando que si obtenían buenos resultados lo expondría en su galería junto a artistas europeos consagrados en este medio, como el surrealista Max Ernst. Por su parte, Ernst considera que es sido él quien inicia a Jackson Pollock en la técnica del goteo debido a sus frecuentes visitas a la galería cuando él y Peggy Guggenheim aún están casados.⁶³⁶

Pese al carácter espontáneo que caracteriza los proyectos de Peggy, esta no es una idea nueva: la galerista ya ha realizado un proyecto similar durante la dirección de Guggenheim Jeune en noviembre de 1938, cuando reúne a un grupo de artistas británicos prácticamente desconocidos, junto a expertos en la técnica del collage

⁶³⁵ «Matta pinned all his hope on that potential patron of Modernism, James Johnson Sweeney. According to Matta, Sweeney was a connoisseur who not only would immediately recognize Matta's unique message and buy, but would also influence the New York art world in his behalf, bringing him professional distinction and financial success». Julien Levy: *Memoir of an Art Gallery*, Museum of Fine Arts, Boston, 1977, p. 250. Para esta exposición el jurado estaba compuesto por Peggy Guggenheim, Marcel Duchamp, Piet Mondrian, James T. Soby y Sweeney.

⁶³⁶ El galerista Julien Levy escribe a Virginia M. Dortch: «You probably know that Max claims that he started Pollock off on the drip trip while Max and Peggy were still together and Jackson used to visit». Julian Levy en V. Dortch, *Peggy Guggenheim and Friends*, 1944, p. 39.

como Jean Arp, Georges Braque, Max Ernst, Juan Gris, Pablo Picasso y el artista alemán Kurt Schwitters (1887-1948).

Para aquella muestra, que sería la primera exposición dedicada al collage en Estados Unidos, Motherwell y Pollock se reúnen en el estudio y trabajan juntos en un medio hasta entonces desconocido para ambos.⁶³⁷ En ese momento el collage es una técnica típicamente europea y no cuenta con antecedentes a ese lado del Atlántico, de hecho, apenas hay representación en los museos norteamericanos. Trabajar el collage fue para Motherwell «[...] como hacer el amor por primera vez».⁶³⁸ Sin embargo, recuerda la constante lucha de Pollock con este medio, que «[...] se ponía cada vez más nervioso y violento, rasgaba papeles y los pegaba, quemando incluso los bordes o salpicándolos de pintura, como si, literalmente, estuviera en un estado de trance».⁶³⁹

Pollock, al contrario que Motherwell, no continúa trabajando el collage, pero su obra (desaparecida en la actualidad) se expone junto a la de Alexander Calder, Joseph Cornell, Ad Reinhardt, David Hare, y Gypsy Rose Lee. Como Peggy Guggenheim había prometido, su obra se acompaña por la de los europeos Jimmy Ernst (1920 -1984) y Laurence Vail en una exposición que encarna un simbólico paso del testigo.⁶⁴⁰

⁶³⁷ Así lo explica Martica Sawin en «Surrealismo abstracto: La síntesis inestable» en *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, MNCARS, 2000, p. 230.

⁶³⁸ «[...] like making beautiful love for the first time». Cita procedente de una entrevista filmada y expuesta en el SRGM en 1985. Recogido por Jasper Sharp en S. Davidson y P. Rylands (ed.) *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler*, 2004, p. 295.

⁶³⁹ «[...] he became more and more tense and vehement as he tore up papers, pasted them down, even burned their edges, splashed paint over everything, quite literally like something in a state of trance». Cita original aparecida en Herta Wescher, *Collage*, transcripción de Robert E. Wolf, Harry Abrams, Nueva York, 1968 y recogida en *Art of this Century: The Guggenheim Museum and its Collection*, 1993, p. 221.

⁶⁴⁰ En esta exposición solo los dos últimos artistas habían nacido en Europa. Jimmy Ernst había nacido en Colonia pero se había trasladado a Nueva York a los dieciocho años, huyendo del régimen nazi, como haría también su padre, Max Ernst, ayudado por Peggy Guggenheim. Jimmy tuvo una relación muy especial con Guggenheim, quien lo nombró director de AoTC en 1942 y celebró su primera exposición individual un año más tarde. Jimmy Ernst abandonó AoTC en 1943 para ayudar a Eleonore Lust en la experimental Norlyst Gallery. Fue relevado por Howard Putzel durante un año, antes de que este abriera su propia galería, 67 Gallery, cuya dirección disfrutó durante su último año de vida. Laurence Vail (1891-1968), primer marido de Peggy Guggenheim había nacido en París en una familia de origen estadounidense. Llegó a Nueva York en 1940, patrocinado, como Max Ernst, por la propia Guggenheim.

El apoyo a jóvenes artistas continúa con la siguiente exposición, *Spring Salon for Young Artists* (del 18 de mayo al 26 de junio de 1943), con la que la neoyorquina recupera el espíritu de «Salón» como plataforma para el contacto de jóvenes artistas con el público. Antes de la guerra, Herbert Read había planeado un «Salón de Primavera» en Londres que no pudo realizarse y Peggy Guggenheim había querido retomar esta posibilidad para los artistas menores de treinta y cinco años. El jurado de selección está formado por Alfred H. Barr, Jr., James Thrall Soby, Howard Putzel, James Johnson Sweeney y la misma Peggy Guggenheim. En la segunda convocatoria al año siguiente, al mismo jurado se suman Marcel Duchamp y el director de cine Kenneth Macpherson. Como veremos más adelante, en el tercer año, Sweeney y Barr son ya los consejeros más influyentes para la galerista.

Estas exposiciones cuentan con un bajo número de participantes, pero como explica el propio Alfred Barr resultan muy significativas. La influencia de Barr y Sweeney se hace muy evidente en las palabras del primero:

Putzel pensó que el jurado en 1944 había sido demasiado estricto y la exposición resultante demasiado pequeña (se seleccionaron veinticuatro artistas de trescientos participantes). James Johnson Sweeney, otro miembro del jurado, y yo insistimos en que una exhibición pequeña era mejor que una de mala calidad, y supongo que nuestra opinión prevaleció. En cualquier caso, creo que los salones tuvieron una inmensa influencia en Nueva York, incluso hasta la actualidad, y de hecho, en la escena internacional.⁶⁴¹

La eclosión de Jackson Pollock en AoTC

En 1942, en una de las usuales visitas del diseñador Herbert Matter (1907-1984) a la casa de su amigo Sweeney, trae consigo al arquitecto y diseñador Marcel Breuer (1902-1985). Cuando este último contempla algunas de las obras que Sweeney colecciona, concretamente un trabajo de Herbert Bayer, Marcel Breuer comenta a

⁶⁴¹ «Putzel thought the jury in 1944 too strict and the eventual show (24 artist selected from 300 entries) too small. But James Johnson Sweeney, another jury member, and I insisted that a small good show was better than a bad large one, and I guess we prevailed. In any case, I believe to this day that the Salon shows had an immense effect in the New York, and indeed, the international art scene». Alfred Barr en V. Dorch, *Peggy Guggenheim and Her Friends*, 1994, p. 94.

Sweeney que «conoce a un pintor que le va a gustar». Juntos se encaminan a visitar a Jackson Pollock, que vive cerca de Matter.⁶⁴² Matter y Pollock se conocen en el insigne Atelier 17 del pintor y grabador experimental Stanley William Hayter (1901-1988), situado frente a la casa de Lee Krasner, por entonces novia de Jackson. Es preciso recordar que al taller de Bill Hayter acuden tanto los surrealistas europeos como los artistas jóvenes estadounidenses. El propio Miró, como hemos visto, frecuenta el taller durante su estancia en Nueva York en 1948. Hayter es un viejo conocido de Peggy Guggenheim, ya que su primera galería, Guggenheim Jeune, cierra con una exposición de grabados de obras de Picasso, Miró y Tanguy, entre otros, realizados en el estudio londinense de Hayter. La venta de los grabados había sido en beneficio de los refugiados de la Guerra Civil española.

Tras su visita al estudio de Pollock en junio de 1942, Sweeney comenta a Peggy Guggenheim que el artista «hace un trabajo muy interesante»⁶⁴³ y le sugiere que vaya a comprobarlo por sí misma. Las fuentes difieren acerca de quién aconseja a Guggenheim ofrecer un contrato a la que se convertiría en la figura más carismática de la Escuela de Nueva York. Mondrian, Putzel, Sweeney y Matta aparecen citados en diversas fuentes como aquellos que instigan a la galerista a apoyar a la futura estrella. Si bien todos los testimonios de la época parecen coincidir en el hecho de que el pintor holandés Piet Mondrian comenta a Guggenheim que *Scenographic Figure*, obra de Pollock de 1942, es «lo más emocionante que había visto desde sus años en Europa».⁶⁴⁴ Como consecuencia del entusiasmo de Mondrian y Sweeney con el joven pintor la galerista incluye la obra de Pollock en su *Spring Salon for Young Artists* del año 1943. Guggenheim piensa que al artista «le falta disciplina» (que, como veremos en breve, es la única crítica de Sweeney al pintor), pero decide incluirlo en la muestra dado el entusiasmo de Mondrian. Tras la exposición individual de 1943, Peggy encarga al

⁶⁴² Ellen Landau destaca el papel de Herbert Matter al presentar a Pollock y a Sweeney. Para más información ver: «Action/Reaction: The Artistic Friendship of Herbert Matter and Jackson Pollock» en *Pollock Matters*, de Ellen Landau y Claude Cernuschi, McMullen Museum of Art, Boston, 2007, pp. 9-58.

⁶⁴³ «This man was doing interesting work». Cita de Peggy Guggenheim en Mary V. Dearborn, *Mistress of Modernism*, 2004, p. 208.

⁶⁴⁴ «I have the feeling that this may be the most exciting painting that I have seen in a long, long time, here or in Europe». Mary V. Dearborn, *Mistress of Modernism*, 2004, p. 209.

artista de Wyoming que realice un mural para su casa, la obra más abstracta del pintor hasta esa fecha, actualmente albergada en el University of Iowa Museum of Art (fig. 104). Por otra parte, a partir de ese momento a modo de mecenazgo Guggenheim paga al artista una suma de ciento cincuenta dólares mensuales para que se dedique a la pintura por completo. El contrato finalmente se prorroga hasta febrero de 1948, momento en el cual la galerista se traslada nuevamente a Europa.

Debemos detenernos en la primera exposición individual de Jackson Pollock, inaugurada el 9 de noviembre de 1943 en AoTC, anunciada por su directora en *Art Digest* como «un evento en la historia del arte contemporáneo en Estados Unidos»⁶⁴⁵ y apoyada por James Johnson Sweeney con un texto en el catálogo. La única pieza vendida en esta primera exposición es un dibujo adquirido por Kenneth Macpherson, jurado de la galería y coproductor del film *Dreams That Money Can Buy* («sueños que se pueden comprar con dinero»). El crítico de arte Henry McBride desde el *New York Sun* califica los lienzos de «unos calidoscopios no suficientemente agitados»,⁶⁴⁶ mientras que Edward Alden Jewell, en *The New York Times*, considera que la obra de Pollock «[...] nos lleva al reino de la abstracción, no sin una violencia precipitada». Sin embargo, advierte, la obra de Pollock no puede ser considerada totalmente abstracta, tanto por sus títulos como por reminiscencias naturalistas en algunas de sus obras. Por último, Jewell considera su obra «extravagante, de un romanticismo salvaje [...] oscurantismo, de hecho».⁶⁴⁷ Robert Coates y Clement Greenberg, desde *The New Yorker* y *The Nation* respectivamente, se muestran muy favorables. El primero celebra la individualidad del estilo de Pollock, que pese a la clara influencia de Picasso, se alza como una «curiosa mezcla de lo abstracto y lo simbólico» y el éxito de *Magic Mirror* (1941) y *Wounded Animal* (1943), obras «[...] que parecen lograr precisamente lo que el artista busca».⁶⁴⁸ Greenberg, por su parte, destaca «[...] las

⁶⁴⁵ «I consider this exhibition to be something of an event in the contemporary history of American art». Entrevista a Peggy Guggenheim en *Art Digest*, 1 de noviembre de 1943.

⁷⁴⁶ «[...] a kaleidoscope that has been insufficiently shaken». Henry McBride: «Attractions in the Galleries», *New York Sun*, 12 de noviembre de 1943.

⁶⁴⁷ «Most of the abstractions are large and nearly all of them are extravagantly, to say savagely, romantic. Here is obscurantism, indeed». Edward Alden Jewell: «Art: Briefer Mention», *The New York Times*, 14 de noviembre de 1943.

⁶⁴⁸ «Mr. Pollock's style, which is a curious mixture of the abstract and the symbolic, is almost wholly individual, and the effect of his one noticeable influence, Picasso, is a healthy one. [...] "The Magic Mirror" and "The Wounded Animal" he had succeeded pretty well and pretty clearly in

abstracciones no tan abstractas de Pollock», de quien dice que es «el primer pintor que conozco que le ha sacado algo positivo a los colores turbios que tan profundamente caracterizan una gran cantidad de la pintura estadounidense».⁶⁴⁹ En *Partisan Review*, el pintor y escritor Robert Motherwell insiste en que Pollock encarna la joven promesa del arte en Estados Unidos señalando que no hay otros tres jóvenes estadounidenses de los que se pueda decir lo mismo.⁶⁵⁰

Sweeney escribe el catálogo de la exposición que, según Peggy Guggenheim, «despertó una admiración extraordinaria».⁶⁵¹ Como veremos, incluye la primera reflexión crítica del trabajo de Pollock y, aún más importante, de manera similar a lo ocurrido con su catálogo de Miró de 1941, el texto de Sweeney se convierte en el referente analítico para interpretar la obra del pintor en lo sucesivo.⁶⁵² Jewell, por ejemplo dice que con su análisis, «Sweeney daba en el clavo».⁶⁵³ El historiador del arte Serge Guilbaut apunta que en este primer catálogo Sweeney introduce en la crítica de Pollock «todos los ingredientes que la historia se encargaría de hacer famosos»,⁶⁵⁴ es decir, la fuerza, el instinto y una exuberante creatividad que el crítico destaca en Pollock y que compara con las fuerzas de la naturaleza. Fiel a su estilo, cargado de referencias literarias, Sweeney acude a una cita de la escritora George Sand (1804-1876), que en una ocasión escribe al novelista Gustave Flaubert (1821-1880), «el talento, la voluntad y el genio son como las fuerzas de la naturaleza, como el lago, el volcán, la montaña, el viento, las estrella, la nube».⁶⁵⁵ Y es que, según Sweeney:

achieving just what he was aiming at». Robert Coates: «The Art Galleries: Situation Well in Hand», *The New Yorker*, Vol. 40, N. 19, 20 de noviembre de 1943, pp. 97-98.

⁶⁴⁹ «[...] the first painter I know of to have got something positive from the muddiness of color that so profoundly characterizes a great deal of American painting». Clement Greenberg: «Art», *The Nation*, 27 de noviembre de 1943, p. 621.

⁶⁵⁰ «[...] represents one of the younger generation's chances. There are not three other young Americans of whom this can be said». Robert Motherwell: «Art Chronicle», *Partisan Review*, invierno 1944, p. 97.

⁶⁵¹ P. Guggenheim, *Confesiones de una adicta*, 2002, p. 18.

⁶⁵² Sweeney es también el encargado de escribir el prólogo del catálogo de la exposición del artista en The Arts Club de Chicago en marzo de 1945 para la cual escribe un texto muy similar.

⁶⁵³ «Sweeney had struck the right note». Ellen Landau: *Jackson Pollock*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, Nueva York, 1989, p. 101.

⁶⁵⁴ «It already serves up all the ingredients that history was to make famous», Serge Guilbaut: *How New York Stole the Idea of Modern Art*, 1983, p. 85.

⁶⁵⁵ «Talent, will, genius, are natural phenomena like the lake, the volcano, the mountain, the wind, the star, the cloud». Cita de George Sand recogida en J. J. Sweeney: *Jackson Pollock*, AoTC, Nueva York, 1944.

El talento de Pollock es volcánico. Tiene fuego, es imprevisible, es indisciplinado, se derrama en una prodigalidad mineral aún no cristalizada, es copioso, explosivo, carente de orden. Pero los jóvenes pintores, especialmente los estadounidenses, tienden a ser demasiado cautelosos con sus opiniones. Demasiadas veces permiten que el plato se enfríe antes de servirlo. Lo que necesitamos es más jóvenes que pinten desde sus impulsos internos sin prestar atención a lo que el crítico o el espectador pueda sentir, pintores que se arriesguen a arruinar el lienzo para decir algo a su manera. Pollock es uno de ellos. [...] Entre los jóvenes pintores, Jackson Pollock ofrece una inusual promesa con su exuberancia, independencia y sensibilidad propia. Si continúa aprovechando estas cualidades con el coraje y discernimiento que ha mostrado hasta ahora, esa promesa se verá cumplida.⁶⁵⁶

A nuestro modo de ver, esta relación que establece Sweeney entre la obra de Pollock y la naturaleza en estado puro, es decir, con el carácter desbordante y sobrecogedor de esta, se anticipa a la tesis del historiador del arte Robert Rosenblum que enlaza la tradición romántica del norte de Europa con el expresionismo abstracto surgido en Estados Unidos en los años cuarenta.⁶⁵⁷ Como apunta Guilbaut, Sweeney es el responsable de la visión romántica de la obra de Pollock, cuya enorme pasión debe ser controlada. De hecho, el autor recomienda al artista que trabaje la autodisciplina necesaria para «que la liberación sea productiva». Pese al claro apoyo de Sweeney a su obra, Pollock reacciona de

⁶⁵⁶ «Pollock's talent is volcanic. It has fire. It is unpredictable. It is undisciplined. It spills itself out in a mineral prodigality not yet crystallized. It is lavish, explosive, untidy. But young painters, particularly Americans, tend to be too careful of opinion. Too often the dish is allowed to chill in the serving. What we need is more young men who paint from inner impulsion without an ear to what the critic or spectator may feel –painters who risk spoiling a canvas to say something in their own way. Pollock is one. [...] Among young painters, Jackson Pollock offers unusual promise in his exuberance, independence, and native sensibility. If he continues to exploit these qualities with the courage and conscience he has shown so far, he will fulfill that promise». J. J. Sweeney, *Jackson Pollock*, 1944.

⁶⁵⁷ Nos referimos a *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Frederich a Rothko*, publicado en 1975. Rosenblum, ya había relacionado la estética de lo sublime con el arte contemporáneo en un artículo de 1961, «The Abstract Sublime», *Artnews*, N. 59, febrero 1961, pp. 38-41. Sweeney incluso se adelanta una década al vislumbrar que, «con toda probabilidad, los principales movimientos artísticos del presente siglo deben su impulso inicial al resurgimiento del Romanticismo de principios del siglo anterior. En cualquier caso, aquellos que se rebelan contra la tradición asociada al clasicismo mediterráneo». («Possibly all the major art movements of the present century can trace their impulse to the Romantic Revival at the beginning of the last. At any rate those that were in direct revolt against some tradition associated with Mediterranean classicism».) J. J. Sweeney: «Painting», octubre 1933, en *A. E. Gallatin Collection. «Museum of Living Art»*, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, 1954, p. 2.

manera sensible a esta crítica, según ha apuntado Ellen Landau, una de sus biógrafas.⁶⁵⁸ El pintor contesta así a esas críticas: «Querido Sweeney, he leído tu prólogo al catálogo y estoy emocionado. Estoy feliz. La autodisciplina de la que hablas surgirá de forma natural, creo, de una experiencia más profunda e integrada [...]. Cumpliremos esa promesa».⁶⁵⁹ B. H. Friedman, otro biógrafo del artista, recoge que el comentario de Sweeney lleva a Pollock a trabajar en una nueva obra, que muestra al mismo Sweeney en AoTC diciendo «quiero que veas un cuadro disciplinado de verdad».⁶⁶⁰

Serge Guilbaut, que ha analizado en profundidad la eclosión de la Escuela de Nueva York en *How New York Stole the Idea of Modern Art* (1983), considera que Sweeney presenta a Jackson Pollock como la versión estadounidense del surrealismo, alentando con ello a jóvenes artistas a continuar con la exploración del inconsciente como el método más eficaz para conseguir un arte personal e innovador:

Confiar en el subconsciente era una forma de permitir la explosión de la individualidad y el desarrollo del estilo único de cada pintor. Sin lugar a dudas, existía el peligro de equivocarse, de que saliera mal, pero los errores del pintor se tomaban como señales de sinceridad, muestras de su voluntad de experimentar y buscar la verdad del arte moderno. Saltarse las reglas era prueba de que el artista era libre y de que sus trabajos eran honestos y auténticos.⁶⁶¹

Dore Ashton en su estudio sobre la Escuela de Nueva York resalta cómo «con la primera reflexión acerca del temperamento de Pollock [...] [Sweeney] elogiaba su libertad para lanzarse al vacío y reafirmaba su independencia de manera significativa, haciéndola aparecer como una virtud propia de la vanguardia [...]».

⁶⁵⁸ E. Landau, *Jackson Pollock*, 1989.

⁶⁵⁹ «Dear Sweeney, I have read your forward to the catalogue, and I am excited. I am happy. The self-discipline you speak of will come, I think, as a natural growth of a deeper, more integrated, experience. [...] We will fulfill that promise». Cita recogida en E. Landau, *Jackson Pollock*, 1989.

⁶⁶⁰ B. H. Friedman: *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, Da Capo Press, Nueva York, 1995, p. 60.

⁶⁶¹ «Relying on the unconscious was a way to permit the explosion of individuality, the development of the painter's unique style. To be sure, there was a danger of error, of going wrong. But the painter's errors were taken as signs of sincerity, tokens of his willingness to experiment and to seek after the modern truth. The breaking of the rules offered proof that the artist was free and that his works were frank and authentic». S. Guilbaut, *How New York*, 1983, p. 86.

Ashton subraya la enorme repercusión de esta valoración: «en este sentido, todos aquellos que deseaban una Escuela de Nueva York siguieron a Sweeney». ⁶⁶²

Ashton coincide con Guilbaut en cuanto a que la visión de Sweeney se convierte en la hegemónica al hablar de Pollock. Incluso hasta cuando los críticos no comparten las opiniones de Sweeney continúan partiendo de la interpretación del crítico de origen irlandés. Así, Walter Hopps, director de la Colección Menil en los años 80, ha destacado que este es el caso del crítico del *New York Times*, Edward Allen Jewell, que tacha el trabajo de Pollock de «oscurantismo». Para Hopps: «Jewell pudo hacerse eco de la perspectiva de Sweeney pero no de su buena opinión [acerca del trabajo de Pollock], ya que encuentra el significado de su obra absolutamente impenetrable». ⁶⁶³ Sin embargo, la interpretación de Sweeney tiene continuidad definitiva al ser perpetuada principalmente por el crítico Clement Greenberg, que se erige como uno de los principales promotores de lo que pronto se llamará Escuela de Nueva York en general y de la pintura de Jackson Pollock en particular.

De Sweeney a Motherwell, todos sintieron la tremenda energía y ambición en la obra de Pollock. Sin embargo, cada observador se mantuvo receloso de un matiz rebelde, si no descontrolado, en su trabajo. Sus comentarios son siempre elogiosos pero con cierta cautela. La manera en que ambos rehuyeron tanto el poder como el objetivo de la imagería de Pollock sugiere el origen del eclipse sufrido por parte de este periodo de su obra entre los años que siguieron a su muerte hasta principios de los años 70. ⁶⁶⁴

⁶⁶² «Making the first perceptive comment on Pollock's temperament [...] he praised Pollock's freedom to throw himself into the sea and, significantly, bolstered his independence, making it seem an avant-garde virtue. [...] In this sentiment, Sweeney was to be followed by all those who willed a New York School». Dore Ashton: *The New York School*, 1979, p. 155.

⁶⁶³ «Jewell might echo Sweeney's initial perception about the work but not his good opinion, finding the meaning to be impenetrable». Walter Hopps: «The Magic Mirror by Jackson Pollock», en *The Menil Collection. A Selection From the Paleolithic to the Modern Era*, Harry N. Abrams, Inc, Publishers, Nueva York, 1987, p. 255.

⁶⁶⁴ «From Sweeney to Motherwell, all sensed the tremendous energy and ambition of Pollock's work, yet each observer remained wary of something unruly, if not uncontrolled, in his work. Their comments are generally laudatory but always cautionary. The way in which each other shied away from both the power and purpose of Pollock's imagery suggests the origins of the eclipse in the years after his death until the early 1970s of this period of his work». W. Hopps, «The Magic Mirror by Jackson Pollock», 1987, p. 255.

En *American Masters: The Voice and the Myth* (1973), el teórico y artista visual Brian O'Doherty, a quien ya nos hemos referido a propósito de los espacios expositivos, puntualiza sobre la interpretación de Sweeney de la obra de Pollock:

El lenguaje de Sweeney supone una pesada carga mitológica, ya que afirmaba que el artista es una fuerza de la naturaleza, instintivo e indisciplinado. Esta valoración situaba el arte fuera de la esfera de la crítica de arte, ya que la naturaleza, a diferencia de la cultura, no puede someterse a la crítica.⁶⁶⁵

Si bien es cierto que Sweeney apela al coraje y a la exploración de los jóvenes artistas, también les advierte de que dicha liberación de las fuerzas del subconsciente ha de ser productiva, para lo cual debe ejercerse cierto control. Más que entender este nuevo arte fuera de los límites de la crítica, debemos tener en cuenta que esta diatriba causada por la parte intelectual del arte versus la parte emocional, traslada la problemática al campo de la crítica de arte. Tanto es así que la exposición que en 1945 Howard Putzel organiza en 67 Gallery tras su paso por AoTC se titula, precisamente, *A Problem for Critics*. Tampoco hay que olvidar que ya se ha vivido cierto fracaso respecto al arte surrealista al intentar intelectualizar el fluir emocional del subconsciente o, al menos, pretender construir un discurso crítico cuando la improvisación, el azar y el accidente tenían una presencia tan arrolladora. La exploración del subconsciente, el clima bélico y posbélico tras la Depresión y la presión ejercida por la crítica de arte han sido apuntadas como algunas de las posibles razones para los trágicos finales de algunos miembros de la Escuela de Nueva York (Gorky, Rothko) y el alcoholismo desesperado de otros (de Kooning, Pollock). Sweeney cree, sin embargo, que sí es posible explorar temas procedentes de las preocupaciones internas del artista sin abandonar el control sobre la obra, porque así lo ha comprobado en la obra del artista catalán Joan Miró.

El siguiente artículo que Sweeney escribe sobre Pollock es de muy distinta naturaleza, pues además de estar dedicado a otros cuatro pintores estadounidenses

⁶⁶⁵ «Sweeney's language carried a heavy mythological cargo, affirming the artist as a force of nature, instinctive and undisciplined. This, of course, puts the art outside criticism, since nature, unlike culture, cannot be criticized». Brian O'Doherty: *The Voice and the Myth. American Masters*, Thames and Hudson, Londres, 1988, p. 86.

se publica en *Harper's Bazaar*,⁶⁶⁶ una revista de diseño y moda de gran tirada. Debido al medio de difusión, este artículo es, evidentemente, un estudio más somero que el análisis realizado con motivo de su primera exhibición individual en AoTC. Este segundo texto incluye referencias a Roberto Matta, Morris Graves, Arshile Gorky y Milton Avery, y resulta decisivo en la visibilización de la obra de estos artistas. Tal y como profetiza Matta, si alguien iba a poner su obra en contacto con el público, ese sería James Johnson Sweeney. Bajo el título de *Five American Artists*, Sweeney presenta a los futuros expresionistas abstractos como herederos directos de la Escuela de París. La reproducción en color del lienzo de Pollock, *Loba* (1943), junto a una obra de Matta, es considerada por Serge Guilbaut como la proclamación, por parte de Sweeney, de Pollock como artista internacional.⁶⁶⁷ La popularización de estos artistas a raíz de este artículo se materializa en la primera adquisición de una obra de Pollock por parte de un museo, precisamente, el MoMA. Con la incorporación de *Loba* al museo se da el paso definitivo para el reconocimiento oficial del artista y del nuevo estilo emergente en Nueva York. Según algunas fuentes Barr no está del todo convencido de la obra de Pollock y es sólo por insistencia de Soby, Sidney Janis (a la cabeza del comité de adquisiciones del museo) y de Sweeney que la compra llega a materializarse.

Pese a la incuestionable repercusión de la adquisición de un Pollock por el MoMA, debemos insistir en que, en un primer momento, este reconocimiento de Pollock se produce exclusivamente en el círculo cercano a Peggy Guggenheim. En este sentido hay que recordar que Pollock no se incluye, por ejemplo, en la exposición *Fourteen Young Americans* que Dorothy Miller (1903-2003) organiza para el MoMA en el año 1946.⁶⁶⁸ La directora de AoTC intenta persuadir a Miller para que incluya a Pollock pero esta lo rechaza categóricamente, aunque muestra a Arshile Gorky y a Robert Motherwell. Guggenheim llega a pedir a Alfred Barr

⁶⁶⁶ J. J. Sweeney: «Five American Painters», *Harper's Bazaar*, abril 1944, p. 126.

⁶⁶⁷ S. Guilbaut, *How New York*, 1983, p. 87.

⁶⁶⁸ Dorothy Miller es, sin embargo, una figura indiscutible para el impulso del arte estadounidense desde el museo. Formada como comisaria entre 1926 y 1929 por John Cotton Dana en el *Apprenticeship School* del Newark Museum, es en realidad la única conservadora del museo que ha recibido formación profesional específica.

que intervenga, aunque sin mucho éxito,⁶⁶⁹ quizás debido a que el propio Barr no comparte del todo el furor causado entre algunos críticos, incluido a Sweeney, por la obra de Jackson Pollock.

Con su artículo en *Harper's Bazaar* de 1944, Sweeney inaugura una lectura muy concreta de los artistas que en breve se enmarcan dentro de la Escuela de Nueva York. Aunque Sweeney señala variaciones en sus estilos, también traza conexiones entre ellos, hasta hacerlos formar parte de una misma constelación. La lectura de Sweeney se continúa de manera inmediata tanto en la crítica (Robert Coates, Clement Greenberg, Harold Rosenberg) como en el campo de las exposiciones. En febrero del año siguiente, David Porter reúne en Washington D. C. algunas obras de William Baziot, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Lee Hersch (1896-1953), Robert Motherwell, Richard Pousette-Dart (1916-1992), Louise Bourgeois, Jimmy Ernst, Mark Rothko, Bradley Walker Tomlin (1899-1953) y Jackson Pollock en una exposición titulada *A Painting Prophecy*.⁶⁷⁰ Según el historiador del arte Michael Leja, esta exposición, así como la de Howard Putzel, *A Problem for Critics*, son consecuencia directa de aquel primer artículo en *Harper's Bazaar*, ya que Sweeney:

[...] detectó una tendencia hacia el expresionismo imaginativo y conectó el trabajo de Gorky, Graves, Matta y Pollock. Su artículo testimoniaba el creciente impulso de la idea de la nueva tendencia adquirida en ese momento: justo un año antes había escrito sobre los mismos cuatro artistas aunque había estructurado su ensayo en torno a las diferencias entre ellos. En mayo de 1945 la exposición de Putzel supuso el clímax de todos los tanteos previos para la constitución de una nueva tendencia.⁶⁷¹

⁶⁶⁹ P. Guggenheim, *Confessions of An Art Addict*, p. 109.

⁶⁷⁰ Para más información sobre esta exposición consultar el artículo de Melvin P. Lader: «David Porter's "Personal Statement: A Painting Prophecy, 1950"», *Archives of American Art Journal*, Vol. 28, N. 1, 1988, pp. 17-25.

⁶⁷¹ «[...] detected a trend toward imaginative expressionism linking the work of Gorky, Graves, Matta and Pollock. His article testified to the growing momentum which the idea of a new tendency had acquired by this time: just a year earlier, he had written about the same four artists but had at that time structured his essay around the differences between them. And in May 1945, Putzel's exhibition served as the climax of these earliest gropings toward the constitution of a new tendency». Michael Leja: *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, Yale University Press, New Haven, 1993, p. 32.

Leja ha censurado lo que él considera una extrapolación de Sweeney y otros críticos de las declaraciones de estos artistas para presentarlos como una escuela que, como se ha visto más tarde, nunca existe como tal.⁶⁷² Por su parte, Serge Guilbaut se lamenta de la publicación del artículo de Sweeney en una revista destinada a la clase alta, que contradice las aspiraciones de Pollock y que es, según su opinión, el principio de su asimilación al sistema y la castración llevada a cabo de su obra. Pero lo que a día de hoy parece incuestionable es que el trabajo de Sweeney contribuye a arrojar luz sobre las nuevas manifestaciones artísticas que se están produciendo en ese momento en la ciudad de Nueva York.

Últimas exposiciones: 1944-1945

Regresando al programa expositivo de AoTC debemos destacar que a partir del viraje hacia el arte local producido a partir de 1943, las siguientes exposiciones en AoTC están dedicadas a algunos compañeros de generación de Pollock. Sweeney participa en la que en octubre de 1944 se realiza sobre la obra de William Baziot, para la cual insiste en incluir el collage *The Drugged Ballonist*, expuesto en la galería en la exposición del año 1943, y por entonces donado por un coleccionista al Baltimore Museum of Art.

Un mes después se celebra la primera retrospectiva de Robert Motherwell, que se hace coincidir con una exposición de reproducciones en color del trabajo de Picasso en el París ocupado y que es severamente criticada por Edgar Alden Jewell en el *New York Times*.⁶⁷³ De nuevo Peggy confía a Sweeney la introducción del catálogo, pues es ya una de las voces con más autoridad crítica en la galería. Como antes anunciábamos, «Barr y Sweeney eran ahora sus mentores, sus roles en la vida de Peggy fueron similares al que había jugado previamente Herbert Read».⁶⁷⁴

⁶⁷² «The basis for the new tendency articulated by Riley, Porter, Sweeney, and other critics may have been essentially an extrapolation from statements by several of the individual artists». Michael Leja: *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, Yale University Press, New Haven, 1993, p. 32.

⁶⁷³ Remito a la crítica de Edward Alden Jewell: «“Modern” Art Again», *The New York Times*, 5 de noviembre de 1944.

⁶⁷⁴ «Barr and Sweeney were now her mentors; their roles in Peggy’s life were roughly similar to the one previously played by Herbert Read». Karole Vail: *Peggy Guggenheim. A Celebration*, Guggenheim Museum, Nueva York, 1998, p. 67. Hemos comentado la relación profesional entre Sweeney y Guggenheim, pero Barr es otra de las figuras más respetadas por la coleccionista, pues

Volviendo al catálogo de Motherwell, en él Sweeney insiste en que la sensibilidad del pintor no queda supeditada a la organización de su vocabulario formal y destaca su conexión con los materiales, una característica que Sweeney admira profundamente en los artistas. «Con él la pintura no crece en su mente sino en el lienzo»,⁶⁷⁵ dice Sweeney de un aún joven Motherwell. Durante la exhibición, Laura Sweeney compra el papier collé *Joven muchacha* (fig. 105) y el MoMA adquiere *The Little Spanish Prison*. La propia Peggy Guggenheim compra *Personnage (Autoportrait)*, un collage para su colección personal (fig. 106).

Pollock, por el contrario, no está teniendo demasiado éxito comercial, aunque su obra se muestra en varias ciudades, como Chicago y San Francisco. Sin embargo, Peggy continúa con el patrocinio del artista alentada por el entusiasmo colectivo de sus colaboradores. La artista y escritora Tina Dickey ha comentado que Hans Hofmann, James Johnson Sweeney y sus respectivas esposas fueron «decisivas para convencer a Peggy Guggenheim para que extendiera el contrato a Pollock otro año más».⁶⁷⁶ En 1945 se celebra la segunda exposición individual de Jackson Pollock en la galería, a propósito de la cual el crítico Clement Greenberg lanza una fuerte apuesta, diciendo «[esta exposición] establece a Pollock como el pintor más fuerte de su generación y quizás el más grande desde Miró».⁶⁷⁷ Con ello, Greenberg, como había hecho Sweeney, apunta en dirección al continente europeo.

Poco después de esta exposición, en 1946 o 1947, Sweeney concede un nuevo título a uno de los mayores lienzos pintados por Pollock y expuesto en *First Exhibition in America of 20 Paintings* (del 11 de abril al 6 mayo de 1944).

lo ha admirado durante años; en sus memorias señala que «sus libros habían sido una biblia para mí, y tenía muchas ganas de conocerlo. [...] Su conversación era seria, erudita y estimulante». P. Guggenheim, *Confesiones de una adicta*, 2002, p. 83.

⁶⁷⁵ «With him a picture grows, not in the head but on the easel». J. J. Sweeney: *Robert Motherwell*, AoTC, Nueva York, octubre-noviembre 1944.

⁶⁷⁶ «[...] instrumental in influencing Peggy Guggenheim to extend Pollock's contract for another year». Tina Dickey: «Dialogue in Transition: The Hofmann School 1935-1945» en *From Hawthorne to Hofmann: Provincetown Vignettes, 1899-1945*, Hollis Taggart Galleries, 2003, p. 74. Recogido por Jasper Sharp en Susan y Davidson Philip Rylands: *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of this Century*, Guggenheim Museum Publications, Nueva York, 2004.

⁶⁷⁷ «Pollock's second one-man show at Art of This Century establishes him, in my opinion, as the strongest painter of his generation and perhaps the greatest to appear since Miro». Clement Greenberg, *The Nation*, Nueva York, 7 de abril de 1944.

Originalmente la obra de 1943 se llama *White Whale* («ballena blanca») o, según otras fuentes, *Moby Dick*. En cualquier caso, el título hace referencia a la obra del escritor nacido en Nueva York, Herman Melville (1819-1891). Peggy no es partidaria de la conexión con el novelista y pide a Sweeney que le busque otro título. Sweeney, que, según declara años después, en ese momento está imbuido en la lectura del escritor florentino Dante Alighieri (1265-1321), sugiere a Pollock que la obra se llame *Pasiphaë*, tras narrarle el mito de la princesa cretense enamorada del toro (fig. 107).⁶⁷⁸ Pollock, se interesa en la historia de la madre del minotauro, como demuestra el hecho de que la apunte en sus diarios, y acepta el nuevo título. Como ha subrayado Ellen Landau en su estudio sobre Jackson Pollock, en ambas historias, la de Melville o la mitológica, el héroe o heroína sucumbe ante la fascinación animal; no obstante Pollock está muy interesado en este momento en los animales como parte de su imaginario.⁶⁷⁹ Si bien esto es cierto, y Sweeney respeta el *leitmotiv* del cuadro de Pollock, la conexión con el mito griego acerca a Pollock a la cultura europea mientras que la asociación con Melville hubiera llevado el inconsciente colectivo a conectar esta obra con la heroicidad propia de la cultura nacional. Esto demuestra que para Sweeney el expresionismo abstracto (o al menos la obra de Jackson Pollock), continúa de alguna manera los experimentos surrealistas que los artistas europeos ponen en marcha en el París de entreguerras, o al menos, es una continuidad que a él le interesa destacar.

Siguiendo la tesis de Landau (que sin embargo no cita a Sweeney otorgando el título a la obra), la temática escogida por Pollock podría responder a una influencia del tema del minotauro y la tauromaquia de Picasso, o bien a la interpretación de la obra de Herman Melville que hace el siquiatra suizo Carl Gustav Jung (1875-1961) en *Hombre moderno en busca de alma* (1933), ya que el artista se somete a años de análisis jungiano. En todo caso, el hecho de que Sweeney aconseje un título mitológico es interesante, ya que los jóvenes artistas están buscando un nuevo lenguaje que resulte genuinamente estadounidense pero conectado, de alguna manera, con la tradición occidental prerrenacentista. Por su parte, en ese momento algunos artistas europeos están tratando temas mitológicos

⁶⁷⁸ J. J. Sweeney en V. Dorcht, *Peggy Guggenheim and Friends*, 1994, pp. 59-60.

⁶⁷⁹ E. Landau, *Jackson Pollock*, 1989, p. 124.

desde una nueva perspectiva formal. Este es el caso de Pablo Picasso, que trabaja obsesivamente el tema del minotauro desde 1928 hasta bien entrada la década de los cuarenta, o André Masson, que dedica varias obras a la tauromaquia y al mito de *Pasiphaë*, desde 1937 hasta 1945. El MoMA conserva una *Pasiphaë* de Masson de 1942 y otra de 1945, ambas, sin duda, bien conocidas por Sweeney.

De naturaleza mitológica o no, el contenido de la obra de Pollock, se debate muy activamente en los círculos intelectuales por estas fechas. Por ejemplo, es motivo de reacciones cruzadas en el célebre simposio dedicado al arte moderno por la revista *Life* en 1948, del cual Sweeney, Schapiro, Soby y Greenberg forman parte.⁶⁸⁰ En esta mesa redonda puede apreciarse la reticencia existente ante el nuevo arte surgido en Estados Unidos (una opinión que, sin embargo, pronto pasa a un segundo plano debate) y lo que es visto por algunos críticos como «síntoma de la decadencia de los valores de nuestra época», como opina el historiador Arnold Toynbee.⁶⁸¹ Entre las obras más discutidas se encuentra *Catedral* (1947), que, además de la de Greenberg y Sweeney, cuenta con la admiración de Georges Duthuit, el editor de *transition Forty-Eight* (París), Sir Leigh Ashton, director del Victoria & Albert Museum (Londres) y Henry Taylor, director del Metropolitan Museum; y con la desaprobación del profesor de filosofía Theodore Greene, el comisario del Metropolitan, A. Hyatt Mayor y el escritor Aldous Huxley (1894-1963), que considera la obra «carente de orden compositivo».

En 1961 el historiador del arte Robert Rosenblum contesta a esta crítica de Huxley diciendo que «la falta de forma y límites» que Huxley ve esta obra no es sino la evocación mística y espiritual de la imponente belleza de la naturaleza.⁶⁸² Es decir, que vuelve a repetirse una vez más el símil entre la obra de Pollock y la naturaleza iniciado por Sweeney dieciocho años antes. Poco después, el también historiador

⁶⁸⁰ Los prestigiosos especialistas se reúnen en el MoMA para discutir acerca de obras concretas de Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, William Baziot, Theodoros Stamos, Paul Cézanne, Pablo Picasso, Joan Miró, Pierre Matisse, Georges Rouault y Jackson Pollock. Russell W. Davenport: «A Life Round Table on Modern Art», *Life*, 11 de octubre de 1948.

⁶⁸¹ «Modern art is symptomatic of a decay in the moral values of our age». También en *Art and the Obvious*, como se menciona en el artículo, Aldous Huxley había denunciado que el arte moderno no conseguía mostrar fallaba en retratar las grandes y obvias verdades de la humanidad. R. W. Davenport, «A Life Round Table on Modern Art», 1948.

⁶⁸² «[...] the sublime mysteries of nature's untameable forces». Robert Rosenblum: «The Abstract Sublime», *Art News*, Vol. 59, febrero 1961, p. 56. Cita recogida por E. Landau, *Jackson Pollock*, 1989, p. 179.

del arte, Harold Rosenberg, efectúa una lectura formal de la obra del artista abstracto exponiendo que «Pollock no necesitaba ya incluir o definir un contenido mítico específico. Como nunca antes en pintura, en su nuevo trabajo Pollock había conseguido encontrar una manera de proyectar “la expresión de un estado puro”». ⁶⁸³

Por tanto, la interpretación de la obra del artista estadounidense fue ganando contenido emocional, pero siguió proyectándose a partir de la visión original de Sweeney.

Durante la última temporada de AoTC (1946-47), una vez concluida la II Guerra Mundial, Peggy busca un lugar en el viejo continente donde mostrar sus obras con más permanencia. Antes de su viaje a Venecia, produce junto a Kenneth Macpherson *Dreams That Money Can Buy*, la película de Hans Richter (1947) en la que intervienen Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Alexander Calder y Paul Bowles. El film es resultado de la colaboración de muchas personas relacionadas de una u otra manera con AoTC, y prueba de ello es que Hans Richter proyecta un episodio de *The Girl With the Prefabricated Heart* en el apartamento de los Sweeney. En AoTC se ruedan otras películas como *The Witch's Cradle* («la cuna de la bruja», 1944) realizada por la bailarina Maya Deren (1917-1961) y el artista multifacético Marcel Duchamp. En ella se puede ver una escultura de Pevsner de 1939 y una escultura de Harry Holtzman de 1941. Es muy probable que estas experiencias despierten en Sweeney un especial interés por el cine. Además de colaborar en algunos documentales (como el dedicado a Henry Moore ese mismo año en el MoMA que hemos mencionado en el capítulo anterior) pocos años más tarde, Sweeney apoya varios proyectos desde la dirección del Guggenheim Museum y participa en un film de animación, *The Adventures of **, que comentaremos en el siguiente capítulo.

⁶⁸³ «Pollock no longer needed to include or define specific mythic content. As never before in modern painting, in his new work Pollock had succeeded in finding a way to project «the expression of a pure state». Harold Rosenberg: «The Art World-The Mythic Art», *The New Yorker*, Vol. 43, 6 de mayo de 1967, p. 169. Cita recogida por E. Landau, *Jackson Pollock*, 1989.

Hasta ese momento Sweeney tiene una gran responsabilidad como director del departamento de pintura y escultura del MoMA. En 1947, coincidiendo con su dimisión, Sweeney pone todo su empeño en la exposición que despide AoTC. Para este último proyecto, dedicado al artista Theo van Doesburg (1883-1931), fundador del movimiento De Stijl, Sweeney prepara la publicación más elaborada de todas las editadas hasta entonces, incluyendo amplias cronología y bibliografía. Tras marcar un hito en la historia del arte estadounidense, la coleccionista se despide con la primera retrospectiva del artista holandés en Estados Unidos, en lo que podemos entender como un claro símbolo de su regreso a Europa.

El legado de Art of This Century

En 1948, Peggy Guggenheim organiza una importante exposición en la que muestra a Jackson Pollock, Clyfford Still y Robert Motherwell junto a los europeos Mondrian, Picasso y Miró en la bienal de Venecia. Para Guggenheim esta exposición es la feliz celebración del triunfo de la democracia sobre el fascismo y simboliza lo que los nazis habían querido aniquilar más los frutos de su trabajo en la tierra de los triunfantes aliados. Era también su regreso a Europa.

Dada la absoluta libertad de la que gozaba su directora, la creatividad de Frederick Kiesler en su diseño y la implicación del núcleo intelectual del MoMA, que incluye a Sweeney, en AoTC se habían tomado osadas decisiones que probablemente no hubieran sido aceptadas por el patronato de ningún museo de la época. Su directora no concibe el espacio con fines comerciales, sino con la intención de dar a conocer las obras que ha logrado salvar de la persecución nazi en Europa. De hecho, AoTC nunca tiene demasiado éxito comercial aunque su programa expositivo, tan innovador como ecléctico, se concentra en mostrar las vanguardias europeas al público estadounidense y en abrir el camino a nuevos artistas nacionales emergentes.

El paso por la galería significa cierto prestigio para muchos artistas, y el cierre de AoTC conlleva la pérdida de una de las mecenas más importantes de arte contemporáneo en el Nueva York de ese momento. Especialmente comprometida con la obra de Pollock, Guggenheim intenta sin éxito conseguirle una exposición

individual en París en enero de 1949. Mientras, en Nueva York, tiene dificultades para encontrar marchantes que quieran hacerse cargo de este y otros artistas. Tras ofrecer Jackson Pollock a Rose Fried y a Pierre Matisse, que rechazan representarlo, finalmente consigue convencer a Betty Parsons, que acepta y tras dos exposiciones firma un contrato con el artista el 1 de enero de 1952 con unas condiciones muy similares a las que tiene con su primera galerista. Comenzaba así otra era.

Para Sweeney, uno de los aspectos más importantes del trabajo de Peggy Guggenheim es que da «[...] a los jóvenes una oportunidad que podían no haber tenido nunca».⁶⁸⁴ Alfred Barr considera que su patrocinio supone una experiencia única en la ciudad, pues AoTC es «la más estimulante de Nueva York, y todos lamentamos su cierre con tristeza. Sin ella Pollock, y otros artistas que han emergido desde entonces, hubieran tenido muy pocas probabilidades de mantenerse vivos y trabajando».⁶⁸⁵ Lo cierto es que la galería dejaba un importante vacío en la escena artística de la ciudad, como subraya el pintor estadounidense Clyfford Still, «el cierre de la galería fue la mayor pérdida para el mundo del arte».⁶⁸⁶

En la opinión de Leo Castelli, AoTC abre el camino a las galerías dedicadas al arte de vanguardia y ofrece una alternativa al arte institucionalizado. En sus propias palabras la galería «era homóloga al MoMA. [...] No se ha hecho nada parecido que se pueda comparar con el excepcional espacio de esa galería y la extraordinaria calidad de las pinturas de Peggy».⁶⁸⁷

⁶⁸⁴ «[...] it gave young people the opportunity they might have never had». J. J. Sweeney: «Inventory of Temporary Exhibits: Art of This Century», 10 de agosto de 1982. Recogida en M. Dearborn, *Mistress of Modernism*, 2004, p. 196.

⁶⁸⁵ «In retrospect, I think Peggy's was the most stimulating private gallery in New York, and we all regretted its closing bitterly. Without her Pollock, and other artists since then risen to fame would have had very little chance of keeping alive and working». Alfred Barr en V. Dorch, *Peggy Guggenheim and Her Friends*, 1994, p. 94.

⁶⁸⁶ «The closing of her gallery was the biggest loss to the art world». Cita de Clyfford Still en V. Dorch, *Peggy Guggenheim and Her Friends*, 1994, p. 122.

⁶⁸⁷ «Peggy's gallery was a sensation! It was a counterpart to the Museum of Modern Art. Now we take things for granted. [...] I began to understand his genius like everyone else –slowly. Nothing of a similar nature has been done to compare with the exceptional space of that gallery and the extraordinary quality of Peggy's paintings». Cita de Leo Castelli recogida en V. Dorch, *Peggy Guggenheim and Her Friends*, 1994, p. 112.

Si Castelli recuerda que «la galería de Peggy causaba furor», el pintor inglés Gordon Onslow Ford destaca la importante labor llevada a cabo por Peggy Guggenheim y la pintora Kay Sage «al conseguir los pasajes de pintores, poetas y escritores para que se trasladaran de Europa a Estados Unidos. Esto modificó el clima intelectual en Nueva York, y les estoy profundamente agradecido».⁶⁸⁸

En el momento del cierre de la galería, Clement Greenberg destacaba que Peggy Guggenheim había realizado «más exposiciones de artistas serios que aún no habían expuesto que ningún otro galerista del país».⁶⁸⁹ Respecto a la fructífera relación del arte europeo con la Escuela de Nueva York, la crítica de arte Martica Sawin señala la relevancia de AoTC en el patrocinio del arte local en un momento en el que este aún no ha sido reconocido por el MoMA. Así, en la galería de Peggy Guggenheim:

[...] era posible ver la conexión entre la sucesión de estilos en el arte moderno fuera de Estados Unidos y los experimentos llevados a cabo en [...] Manhattan. Fuera por azar o intencionalmente, lo cierto es que Guggenheim estaba haciendo historia.⁶⁹⁰

En definitiva, a finales de la década de los cuarenta Peggy Guggenheim se consolida como una de las figuras encargadas de trasplantar la vanguardia europea al otro lado del Atlántico. Aunque es imposible dilucidar el devenir de los acontecimientos en el mundo del arte y nadie podía predecir los profundos cambios que la eclosión de la Escuela de Nueva York llevaría a cabo en el arte, podemos afirmar que Peggy Guggenheim actúa con una gran decisión y, al contrario de lo que podría pensarse, ninguna de sus actuaciones estuvo en manos del azar. Ella misma declara en alusión al terrible conflicto bélico que se estaba viviendo: «Abrir esta galería al público en un momento en el que la gente está

⁶⁸⁸ «It is interesting to remember what an important part Peggy and Kay (Sage) later played in arranging the passage of painters, poets, and writers from Europe to the States, which changed the intellectual climate in New York, and I am deeply grateful to them». Gordon Onslow Ford en V. Dorch, *Peggy Guggenheim and Her Friends*, 1994, p. 70.

⁶⁸⁹ «[...] she gave first showings to more serious artists than anyone else in the country». Clement Greenberg: «Review of exhibitions of Theo Van Doesburg and Robert Motherwell», *The Nation*, Nueva York, 31 de mayo de 1947.

⁶⁹⁰ «[...] it was possible to make a connection between the succession of modernist styles abroad and the experiments underway in [...] downtown New York. Whether by chance or intention, Guggenheim was, in effect, a constructor of history». Martica Sawin: *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, 1995, p. 236.

luchando por sus vidas y su libertad es una responsabilidad de la que soy plenamente consciente». Respecto a sus objetivos, como mencionábamos al principio de este capítulo, para Peggy Guggenheim «este proyecto únicamente servirá a su propósito si tiene éxito sirviendo al futuro en vez de reproducir el pasado».⁶⁹¹ En ese caso podemos afirmar con plena certeza que AoTC cumple con creces su cometido.

5. Conclusiones sobre el papel de Sweeney en AoTC

El paso de Sweeney por la galería de Peggy Guggenheim, simultáneo a su trabajo en el MoMA, le supone un reencuentro con cuestiones y con personalidades de la vanguardia que conoce en París a finales de la década de los veinte y principios de la siguiente. El contacto regular con Hélion, Ernst, Breton, Mondrian, Nellie van Doesburg y Kiesler (y también con los jóvenes Motherwell, Matta o Pollock) produce una renovación en la mirada de Sweeney respecto a las técnicas, teorías estéticas y a la recepción del arte moderno por parte del público. Como hemos mencionado, y como iremos viendo en los siguientes capítulos, la dramatización del espacio, la escenificación de los objetos artísticos y la creación de un «espacio continuo» por parte de Frederick Kiesler en AoTC tiene una influencia decisiva en Sweeney como diseñador de exposiciones. La integración del espacio expositivo en el espacio contemplativo aprendido en la galería se retoma no tanto en el Guggenheim Museum, que Sweeney dirige tras su colaboración con Peggy Guggenheim, como en el Museum of Fine Arts de Houston durante los años sesenta, ya que en las instalaciones en los amplios espacios del museo de Texas Sweeney se puede permitir una mayor experimentación.

Dejando aparte el sorprendente diseño espacial de AoTC, el otro aspecto clave que debemos destacar es la fructífera relación artística entre los artistas de vanguardia procedente de Europa con los jóvenes artistas emergentes en Estados Unidos que tanto se benefician de su influencia. Hemos visto que tanto Peggy como Sweeney son figuras fundamentales para este proceso. Esta clara intención conciliadora se

⁶⁹¹ «Opening this gallery and its collection to the public during a time when people are fighting for their lives and freedom is a responsibility of which I am fully conscious. This undertaking will serve its purpose only if it succeeds in serving the future instead of recording the past». Entrevista a Peggy Guggenheim en *Trento Times*, Nueva Jersey, 6 de noviembre de 1942. AAA, N. 253. Cita incluida en S. Guilbaut, *How New York*, 1983, p. 68.

manifiesta desde la primera exposición, inaugurada el 30 de noviembre de 1942. La exposición *Objetos por Joseph Cornell, Box Valise de Duchamp, Botellas de Laurence Vail* reúne tres artistas de distinta procedencia con un interés común en el objeto encontrado. En este sentido, estos son los años en los que se divide la crítica, por una parte hay quienes anuncian la decadencia de París y apoyan el surgimiento de un arte experimental en Estados Unidos, emancipado del europeo, como el galerista Samuel Kootz, que en 10 de febrero de 1941 declara en una carta publicada en *The New York Times* que «el futuro del arte reside en Estados Unidos». Por otra parte, tres organismos fundamentales, el círculo del MoMA, la revista *Partisan Review* y *Art of The Century* (y de todos ellos forma parte James Johnson Sweeney) asumen la responsabilidad de continuar apoyando (y en algunos casos, como hemos visto «rescatando») la vanguardia parisina. James Thrall Soby, por ejemplo, aplaude la llegada de los artistas europeos declarando en 1942: «estos artistas nos han traído un arte de gran calibre, por tanto démosles la bienvenida una y otra vez, no solo por ellos, sino también por nosotros».⁶⁹²

En cuanto al interés de Peggy Guggenheim por la escultura, una de sus grandes pasiones, provoca una mayor atención por parte de Sweeney hacia este medio, aún poco valorado entre sus contemporáneos. Brâncuși, Giacometti, Arp, Calder o el español Julio González (1876-1942) son algunos de los artistas favoritos en AoTC y pronto son reivindicados también por el propio Sweeney, primero desde el MoMA, y desde la dirección del Guggenheim Museum más tarde.

Se ha destacado el importante papel de Sweeney en el reconocimiento de muchos jóvenes artistas, especialmente Jackson Pollock, en lo que puede ser su máxima aportación a AoTC. La propia Peggy Guggenheim declara en su momento: «Sweeney ayudó enormemente a la carrera de Pollock. De hecho yo siempre me referí a Pollock como nuestro *hijo espiritual*».⁶⁹³ En este sentido, ya Serge Guilbaut, en su reflexión sobre la creación de una nueva corriente estética en los Estados Unidos, habla del «círculo interno» para referirse a Peggy Guggenheim,

⁶⁹² «These artists have brought us art in high denomination. Let us therefore say to them, for their sakes but also for ours: Welcome, and welcome again». James Thrall Soby: *Artist in Exile*, Catálogo de la exposición en la Pierre Matisse Gallery, 3-28 de marzo de 1942.

⁶⁹³ «[Sweeney] helped a lot to further Pollock's career. In fact, I always referred to Pollock as our spiritual offspring». P. Guggenheim, *Out of this Century*, 1979, p. 315.

Alfred Barr, James T. Soby, James J. Sweeney y Clement Greenberg, entendiéndose estos como las figuras prevalecientes en la formación de la escuela de Nueva York.⁶⁹⁴

En el caso concreto de Pollock, Sweeney continúa siendo una figura importante en su carrera incluso tras el cierre de la galería, ya que en junio de 1948 el artista consigue la beca del Eben Demarest Trust dotada con un premio de mil quinientos dólares gracias al apoyo de Sweeney, que forma parte del jurado. Además, en 1954 el SRGM adquiere *Ocean Greyness* (1953, fig. 108) por lo que, por segunda vez, Pollock pasa a formar parte de la colección de un importante museo dedicado al arte moderno por mediación de Sweeney. Con ello se reafirma la institucionalización de la obra de Pollock que el propio Sweeney había iniciado con la compra de *Loba* en el MoMA en 1946, desde la dirección del departamento de pintura y escultura.

La presencia del llamado «núcleo del MoMA» contribuye a introducir el arte de jóvenes artistas locales en las colecciones de los museos, pero también confiere a AoTC, descrita por muchos como «galería-museo», una atmósfera más erudita y profesionalizada pese a conservar incuestionablemente su naturaleza irreverente, experimental y vanguardista. Recordemos que en un principio la colección de Peggy Guggenheim se crea con la intención de fundar un museo de arte moderno. Esto no sucede de manera oficial hasta un año después de su muerte en 1979 en el Palazzo Venier dei Leoni en Venecia, residencia de la coleccionista tras su marcha de Nueva York. Sin embargo, la coleccionista muestra sus obras al público durante los veranos desde 1951. Peggy Guggenheim invita a Sweeney a formar parte del consejo directivo de la Fundación Peggy Guggenheim en Venecia en 1959.⁶⁹⁵

En el siguiente capítulo veremos que tras la marcha de Peggy Guggenheim a Venecia, la vida profesional de Sweeney continúa vinculada a la familia

⁶⁹⁴ S. Guilbaut, *How New York*, 1983, p. 68.

⁶⁹⁵ Desde 1976, su colección está administrada por la Fundación Solomon R. Guggenheim, inicialmente fundada en 1937 por el tío de Peggy Guggenheim, aunque ambas colecciones aún conservan cierta independencia.

Guggenheim, puesto que Solomon le encarga la dirección de su colección de arte no-objetivo. En este museo Sweeney continúa de alguna manera el trabajo iniciado en AoTC, concretamente en lo que respecta al apoyo a artistas emergentes, haciendo del antiguo museo de pintura no objetiva, un verdadero centro de arte moderno y contemporáneo.

«El museo debería ser un organismo vital. Debería incitar a los visitantes de forma constante para que, de lo familiar, lleguen a lo desconocido».

James Johnson Sweeney.⁶⁹⁶

«De todos los museos en Nueva York, aquel cuya visita se disfruta más».

Mies van der Rohe.⁶⁹⁷

«Un museo nuevo maravilloso».

Paul Sachs.⁶⁹⁸

SEGUNDA PARTE: NUEVA YORK, 1952-1960

UN NUEVO MUSEO: SWEENEY AL FRENTE DEL GUGGENHEIM

Durante los cinco años que siguen a su dimisión del MoMA en 1947, Sweeney se embarca en una enorme actividad profesional, tanto en Estados Unidos como en Europa. Continúa con su circuito de conferencias en Art Students League, Boston College, Copper Union o los seminarios de Salzburgo (Austria), organizados por la universidad de Harvard. Además, enseña en Georgia University durante el curso 1950/51. También en estos años se convierte en director de la revista académica dedicada a las artes plásticas *The Burlington Magazine* y en editor de *Partisan Review*, participa como jurado en varios concursos de pintura, como la bienal del Fine Arts Museum of Virginia (*Americans*, 1950) e ingresa en la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Al mismo tiempo, organiza exposiciones de gran envergadura en Europa, como la de Picasso en la Art Gallery of Toronto de 1949 o la exposición dedicada a Calder en el MIT en 1950.

Como veremos en este capítulo, esta actividad dentro y fuera de Estados Unidos encumbra a Sweeney como uno de los especialistas en arte contemporáneo más competentes del país, a la vez que uno de los máximos conocedores de las últimas

⁶⁹⁶ «A museum should be a vital organism. It should constantly prod the observer to reach out from the familiar to the unfamiliar». Cita de J. J. Sweeney recogida en «The Sweeney Decade: Acquisitions at the 1959 Inaugural», exposición celebrada con motivo del 50 aniversario del museo del 5 de junio al 2 de septiembre de 2009, SRGM, Nota de prensa del 29/V/2009. http://media.guggenheim.org/content/New_York/press_room/photo_service/Sweeney/sweeneyrelease_final.pdf (23/VII/2015)

⁶⁹⁷ «[...] the most agreeable of all the New York museums to visit». Citado por Howard Dearstyn, traductor y amigo de Kandinsky, en una carta dirigida a Sweeney y fechada en 1955, SRGM Archives, Caja 187, Carpeta 2.

⁶⁹⁸ «A wonderful brand-new museum». Aline Louchheim (Saarinen): «A Museum Takes on a New Life», *The New York Times*, 1 de marzo de 1953.

tendencias artísticas europeas, como queda patente en las exposiciones que organiza para el Guggenheim Museum de Nueva York (SRGM).

Comenzaremos este capítulo con una breve introducción acerca de la formación de la colección de Solomon R. Guggenheim y el papel de Hilla Rebay en la creación del Museum of Non-Objective Painting. En segundo lugar, analizaremos el papel de James Johnson Sweeney como director del museo, deteniéndonos en la profunda transformación llevada a cabo en la institución, tanto en la práctica curatorial como en las medidas adoptadas para la profesionalización del museo. Dedicaremos también especial atención a las cuestiones relacionadas con el nuevo edificio diseñado por Frank Lloyd Wright y la paradigmática exposición comisariada por Sweeney con motivo de la inauguración del nuevo espacio. El periodo de nuestro análisis se cierra en 1960, no sin antes destacar las grandes aportaciones de Sweeney realizadas en el museo durante su dirección.

1. Los orígenes del museo (El Guggenheim antes de Sweeney)

Cuando la pintora Hilla Rebay von Ehrenwiesen, hija de unos aristócratas alemanes que había estudiado arte en París, Berlín, Colonia y Múnich se traslada a Estados Unidos en 1927, trae consigo el firme propósito de promocionar en el nuevo continente el arte que ella denomina «no objetivo», es decir, que no se deriva de la naturaleza, sino que cuenta con la propia mente creadora del artista como fuente de inspiración exclusiva.⁶⁹⁹ Un año antes de su establecimiento en Nueva York, Rebay entra en contacto con Solomon Robert Guggenheim en Europa, a propósito de un retrato que había realizado del magnate. Solomon e Irene (Rothschild) Guggenheim coleccionan obras de arte desde 1890, aunque hasta su encuentro con Rebay dicha colección cuenta únicamente con obras de antiguos maestros. Hilla Rebay inicia a los Guggenheim en el arte abstracto, muy concretamente en la obra y filosofía de los pintores Rudolf Bauer (1889-1953) y Wassily Kandinsky.⁷⁰⁰

⁶⁹⁹ El término alemán *gegenstandslos* (literalmente «sin objeto»), había sido inicialmente empleado por Kandinsky en sus escritos, aunque Hilla Rebay y Rudolf Bauer lo utilizan para denominar el arte abstracto que cumple con los principios estéticos y espirituales más elevados. Al igual que Kandinsky, Rebay acusa una fuerte influencia del artista, filósofo y educador austríaco Rudolf Steiner (1861-1925), con quien había estudiado en su adolescencia.

⁷⁰⁰ Impresionados por el entusiasmo de Rebay por la obra de estos artistas, los Guggenheim se convierten en los principales mecenas de ambos pintores, especialmente de Bauer. En 1939, año en el que Solomon paga quinientos mil dólares a Bauer, la colección Guggenheim tiene aproximadamente setecientos cuadros, de los cuales doscientos son obra de Bauer y cien de Kandinsky.

Quizás seducido por la posibilidad de ser pionero en este nuevo arte, tal y como ha señalado el director de museo Thomas Krens,⁷⁰¹ Solomon R. Guggenheim, se deja aconsejar por Rebay en la adquisición de arte no objetivo, acompañándola en la primavera de 1929 a un viaje por Europa en el que conoce a Wassily Kandinsky y adquiere la primera de las ciento cincuenta obras del artista que, con el tiempo, Rebay consigue para su museo. En los años sucesivos, los Guggenheim comienzan a mostrar su incipiente colección en unas exposiciones informales en su suite del Hotel Plaza de Nueva York (fig. 109). Es aquí donde con toda probabilidad James Johnson Sweeney contempla la colección por primera vez, ya que también se alojaba en el Plaza de manera temporal e intermitente durante los años previos a su regreso definitivo a Nueva York. Este es un dato importante, ya que además de las nuevas adquisiciones impulsadas por Rebay, Sweeney tiene la posibilidad de contemplar obras como el *Desnudo* (1917) de Modigliani (fig. 110), *Comedor en el jardín*, de Pierre Bonnard (1934-35, fig. 111) y otras que, debido a su sensualidad, no serían seleccionadas por Hilla Rebay para la colección del llamado Museum of Non-Objective Painting, pero que Sweeney recordaría una vez nombrado director del SRGM en 1952.

Debido a la buena recepción de estas exposiciones privadas, en 1937 surge la idea de crear un museo para exponer las obras de manera permanente. La primera medida adoptada para tal iniciativa es la creación de la Guggenheim Foundation, establecida para «la promoción, el fomento y la educación en materia de arte y la ilustración del público».⁷⁰² Dos años más tarde, y mientras se busca un emplazamiento definitivo, la colección abre sus puertas en un edificio alquilado en el lado Este de la calle 54 (es decir, no lejos del MoMA). En este primer museo de pintura no objetiva se muestran las obras más representativas de este arte, mientras que el resto de la colección continúa custodiado en la suite del Plaza Hotel. La colección va creciendo hasta convertirse en una de las más ricas representaciones

⁷⁰¹ Thomas Krens y Carmen Giménez: *Obras Maestras de la Colección Guggenheim. De Picasso a Pollock*, MNCARS, Madrid, 1991, p. 24.

⁷⁰² Estatutos fundacionales de la Solomon R. Guggenheim Foundation (25 de junio de 1937), recogidos por T. Krens y C. Giménez, *Obras Maestras de la Colección* 1991, p. 25. La fundación desarrollará una significativa labor en la divulgación del arte moderno en EE. UU. incluso en fechas anteriores al establecimiento del museo gracias al programa de préstamos por el cual entre 1937 y 1939 obras de Delaunay, Kandinsky, Léger, Moholy-Nagy, Chagall, Gleizes y Feininger pueden contemplarse en distintos emplazamientos de la ciudad de Nueva York.

del arte moderno europeo en Estados Unidos gracias a la incorporación de los fondos personales del marchante Karl Nierendorf (1889-1947) que incluyen obras de Kandinsky, Klee, Gottlieb y Miró y la anexión de la colección privada del artista Félix Fénéon (1861-1944), con importantes obras de Édouard Vuillard (1868-1940), Amedeo Modigliani y Georges Seurat.

En 1943 Solomon Guggenheim, siguiendo siempre las indicaciones de la baronesa Rebay, se pone en contacto con el arquitecto Frank Lloyd Wright (1867-1959) para encargarle el diseño de un nuevo edificio para albergar su colección en unos terrenos en la Quinta avenida, frente a Central Park. Algunas fuentes apuntan que Hilla Rebay baraja como primera posibilidad encargarle el proyecto a Frederick Kiesler. Sin embargo, finalmente encuentra en el arquitecto del Prairie School un creador más afín a sus trascendentales ideas sobre el arte, el valor ético de éste, y también, como veremos a continuación, en la manera en que este debe ser presentado al público.

Es necesario mencionar que en este periodo preliminar el museo era conocido por abanderar una estética y un diseño expositivo que el historiador del arte Sam Hunter ha calificado como «una de las curiosidades más elaboradas del arte moderno».⁷⁰³ Bajo el liderazgo de Hilla Rebay, las paredes del museo se cubren por espesas telas y los suelos con moquetas de color gris. Los cuadros se enmarcan con marcos plateados, muy ornamentados y de gran tamaño, y se exponen muy bajos, al ras del suelo. El diseño del espacio, que aspira a ser un «santuario teosófico-místico»,⁷⁰⁴ se acompaña con música de J. S. Bach (†1750), luces tenues y el perfume de incienso. Para algunos, este «templo dedicado al culto del arte no objetivo» mostraba «principalmente abstracciones alemanas de segunda fila que daban la impresión de ser productos de un bien esterilizado laboratorio».⁷⁰⁵ James Thrall Soby, del MoMA, se mofa de la baja altura a la que se cuelgan las pinturas,

⁷⁰³ «One of the most elaborate curiosities in modern art». Sam Hunter: «Museum under New Management», *Art Digest*, 1 de enero de 1954.

⁷⁰⁴ J. P. Lorente Lorente, *Los museos de arte contemporáneo*, 2008, p. 172.

⁷⁰⁵ «[...] a cultish temple of non-objective art. Its paintings were mainly second-rate German abstractions which looked like the products of a well sterilized laboratory». Sin firma: «New Cézanne», *Time*, 29 de marzo de 1954, p. 54.

que según él, solo podrían verse adecuadamente «por las moscas que se hayan posado en las alfombras».⁷⁰⁶

El cambio que muchos anhelan para el museo comienza a labrarse en 1949, cuando Harry Guggenheim se hace cargo de la presidencia de la fundación tras el fallecimiento de su tío Solomon. Harry decide involucrarse en el museo de una manera más personal de lo que había hecho su antecesor. Comienza reuniéndose con la crítica de arte Aline Louchheim, una de las voces más críticas con la gestión de Hilla Rebay,⁷⁰⁷ y se compromete públicamente a elaborar una nueva política expositiva en el museo en un comunicado en el *The New York Times* en 1951, entre cuyos planes se incluye exponer obras «objetivas» así como a antiguos maestros de la colección. Pese a que Aline Louchheim aplaude estas medidas, el malestar contra la directora del museo permanece. Finalmente el patronato decide buscar un cambio de dirección que aporte nuevas perspectivas educativas y expositivas con la consecuente destitución de Hilla Rebay. La verdadera transformación de la institución llega en otoño de 1952, cuando Harry Guggenheim encarga a James Johnson Sweeney que se haga cargo de la dirección del museo.

⁷⁰⁶ «[...] pictures [...] hung [...] so absurdly low that only flies, alight on the carpets, can have seen them properly». James Thrall Soby: «Resurrection of a Museum», *Saturday Review*, 4 de abril de 1953, p. 69. El historiador del arte Fred Litch, nos ofrece un elaborado estudio de la estética de las instalaciones en el museo en comparación con otras instituciones coetáneas: «[...] aunque a veces se mostrase algún Kandinsky no colgado de la pared sino de pie sobre el suelo, su peculiar colocación no obedecía a ningún deseo de romper la monotonía, sorprender o provocar la sonrisa. Esa excéntrica colocación pretendía hacer que se cobrase conciencia del cuadro como algo autónomo. No era uno más de una serie de cuadros colgados de la pared. No tenía predecesores ni sucesores, ni pasado ni futuro. Al mirarlo, allí estaba todo. [...] Hilla Rebay se situaba en la misma tradición archirromántica que Goethe y Winckelmann. La percepción intelectual, los conocimientos históricos, los datos técnicos y el compromiso social del arte quedaban integrados en una gran síntesis de conciencia casi rayana con el estado místico». Fred Litch, en T. Krens y C. Giménez, *Obras Maestras de la Colección*, 1991, p. 55.

⁷⁰⁷ Aline Louchheim toma el nombre de Aline Saarinen a partir de 1954, tras su matrimonio con el arquitecto finlandés Eero Saarinen. Es la autora de un extenso estudio sobre grandes coleccionistas estadounidenses que hemos citado en varias ocasiones a lo largo de estas páginas: *The Proud Possessors. The lives, times and tastes of some adventurous American art collectors*, Random House, Nueva York, 1958. Un libro sobre coleccionistas estadounidenses de la primera mitad del siglo XX en el que nos gustaría subrayar que no incluye a Solomon Guggenheim, pese a ser quien inicia la colección del importante museo que lleva su nombre. Quien sí aparece en el estudio es James Johnson Sweeney, a quien la escritora agradece su colaboración en el libro. Para sus críticas del museo remito a sus artículos en *The New York Times* el 22 de abril de 1951 y *New York Times Magazine*, 30 de mayo de 1954: «Lively Gallery for Living Art».

2. James Johnson Sweeney, Director. Primeras medidas

En opinión de Peggy Guggenheim, se hiciese cargo de la dirección del Museum of Non Objective Painting era «una enorme bendición para el museo».⁷⁰⁸ Pierre Matisse, otro de los viejos amigos de Sweeney, le felicitaba de la siguiente manera:

[...] las mejores noticias que ayer leí en el *Herald Tribune* (15 de octubre de 1952). Recibe mis mejores deseos y mi más sincera enhorabuena por tu nuevo puesto. En realidad, no debería felicitarte a ti, sino al patronato del museo que va a tener la suerte de tenerte al mando del museo. Sé que no estoy sólo en mi alegría, y todos aquellos que se sintieron decepcionados cuando abandonaste el MoMA, y así lo expresaron, se alegrarán conmigo.⁷⁰⁹

Según Thomas Messer, que sustituye más tarde a Sweeney en la dirección del museo «en ese momento la actitud era: “encontremos a la mejor persona que haya, la persona con la mejor reputación” y todo eso». Alguien le dijo a los Guggenheim, y a Harry en particular, que en ese momento esa persona era Sweeney».⁷¹⁰

Sweeney se hace cargo del SRGM con un muy ambicioso programa para el museo: un mínimo de cuatro exposiciones al año, algunas de ellas itinerantes, publicaciones de trabajos de investigación, producción de películas, habilitación de una biblioteca, la conversión del aparcamiento en un espacio expositivo para esculturas y el compromiso de ser una institución accesible a los artistas. Por su parte, el SRGM brinda a Sweeney una gran oportunidad: dirigir un museo con

⁷⁰⁸ «A great blessing for the museum». Peggy Guggenheim: *Confessions of an Art Addict*, Ecco Press, Hopewell, Nueva Jersey, 1997, p. 165.

⁷⁰⁹ «[...] the best news I read in the *Herald Tribune* yesterday (15 october 1952). May I offer you my best wishes and most sincere congratulations for your new position. It is not to you exactly that I should send congratulations but to the Board of Trustees which has been lucky enough to have you at the head of the Museum. In this rejoicing I know I will not be alone, and all those who felt and expressed their deep dissapointment when you left the Museum of Modern Art will be happy again». Carta de Pierre Matisse a Sweeney custodiada en los SRGM Archives, JJS Records A0001, Caja 203, Carpeta 5.

⁷¹⁰ «I think that at that time, the attitude was, “Let's get the best person that exists, the person with the greatest reputation”, and all of that, and somebody told the Guggenheims and in particular Harry, that that at the time was Sweeney». Entrevista con Thomas M. Messer, octubre 1994 - enero de 1995, AAA.

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-thomas-m-messer-11803>

plena autoridad por primera vez, y sin las conflictivas relaciones interdepartamentales que habían caracterizado su etapa en el MoMA, por lo cual es comprensible que quisiera llevar a cabo todas las funciones posibles desde la dirección del museo.

Respecto al nombre de la institución, Sweeney considera el viejo título como una «confusión lingüística»⁷¹¹ y pese a que el nombre inicial significa «museo de pintura no-objetiva», Sweeney cree que no tiene sentido prescindir de obras de Picasso, Brâncuși y Arp únicamente por no ser abstractas. El museo por tanto pasa a llamarse *The Solomon R. Guggenheim Museum*, en honor a su coleccionista.

Las transformaciones comienzan en su primer día como director, en el que Sweeney despide a diez antiguos empleados del museo. Pronto contrata a un nuevo jefe de registro, añade un departamento de conservación y comienza a catalogar y fotografiar la colección de forma inmediata, pues la profesionalización del museo es una de sus prioridades iniciales. Para la catalogación de la colección sigue el sistema utilizado por entonces en el MoMA. Encarga la renovación del diseño gráfico del museo a Herbert Matter, el fotógrafo de origen suizo pionero del fotomontaje y de la fotografía de obras de arte, que años atrás le había puesto en contacto con Pollock. Matter elabora un diseño muy sencillo a la vez que fácilmente reconocible, con elegantes letras negras sobre fondo blanco, una tipografía acorde con la estética característica de Sweeney en las salas del museo.⁷¹²

En lo que se refiere al interior del museo, Sweeney propone un diseño para las galerías que desde entonces se convierte en el principal referente estético de su propio trabajo posterior: fuerte iluminación artificial, muros pintados de blanco y la ausencia total de mobiliario y accesorios. Respecto al contundente cambio en la presentación de la colección, el mismo Sweeney declara que «le llevó dos días

⁷¹¹ S. Hunter, «Museum Under New Management», 1954.

⁷¹² Matter es el diseñador gráfico predilecto de Sweeney y continuará contando con él en proyectos sucesivos. Desde su colaboración en 1938 en la revista de arquitectura *Plus* trabajan juntos en múltiples proyectos. Herbert está casado con la pintora Mercedes Matter (1913-2001), fundadora del New York Studio School of Painting, Drawing and Sculpture, institución en la que Herbert Matter también colabora como diseñador.

acostumbrarse a verla desnuda».⁷¹³ Años más tarde, Sweeney analiza su decisión de eliminar los marcos en su segundo libro *Vision and Image*, publicado en 1967.

Cuando me uní al Guggenheim Museum en 1952, me encontré con que la mayor parte de los cuadros de la colección tenía marcos de madera muy pesados y toscamente hechos, todos con varias cubriciones de oro o plata. Algunos de aquellos monstruos medían más de 45 centímetros y proporcionalmente eran muy pesados [...]. Me di cuenta de que si volvía a enmarcar cien pinturas, incluso de la manera más modesta, el coste se situaría, incuestionablemente, en torno a los cinco mil dólares. Como todos los cuadros del museo requerirían finalmente una nueva enmarcación, el precio total estaría entre 15.000 y 20.000 dólares. ¿Por qué gastar tanto enmarcando los cuadros? ¿Por qué no encontrar otras maneras de mostrarlos?. Estuvimos experimentando durante tres meses con franjas de metal y de madera, pero finalmente decidimos que estos eran, al fin y al cabo, marcos de reducido tamaño. Entonces, la solución llegó no a través de experimentar con los marcos, si no de experimentar en el montaje. Nos dimos cuenta de que nuestro objetivo era que pareciera que los cuadros formaban parte del muro y para ello necesitábamos eliminar cualquier elemento de apoyo visible. Eliminando los cables de sujeción, los marcos, y situando los cuadros fijos en la pared, era el color de la pared el que actuaba como un marco unificador para toda la exposición. La economía de medios nos había conducido a la simplicidad.⁷¹⁴

⁷¹³ «It took me two days to get used to her stripped». En una doble alusión, se refería a la colección, que como hemos apuntado antes, estaba «vestida» con marcos muy elaborados, pero por otra parte, hacía alusión a la mujer desnuda que aparece en la emblemática obra de Modigliani a la que antes nos referíamos. Entrevista publicada en *Vogue*, 1 de abril de 1953.

⁷¹⁴ «When I first joined the Guggenheim Museum in 1952, I found that the greater part of the pictures in the collection were framed in heavy wood frames, crudely made, all heavily gilded or silvered. Some of these monsters were eighteen inches wide and proportionately heavy [...]. I realized that if I reframed one hundred paintings at the most modest figure, the cost would unquestionably be somewhere in the region of five thousand dollars. For all the paintings in the collection which would eventually require framing, the total would range between fifteen thousand and twenty thousand dollars. Why spend such an amount on the furniture of paintings? Why not find another means of presenting them?. We experiment for three months with metal-striping and wood striping; but we finally decided that these were only other frames of a reduced size. Then the solution came, not through experiments with framing, but through experiments in hanging. What we realized as the desideratum was a picture that seemed to make part of the wall. The way to this was by our dispensing with any visible means of support. With the hanging wires gone, the frame gone, the picture fixed flat against the wall, the wall of a solid color became a unifying frame for the whole exhibition. Economy had led to simplicity of presentation». J. J. Sweeney, *Vision and Image*, 1967, pp. 132-33.

Como hemos visto en el capítulo anterior, la idea de eliminar los marcos tiene un claro precedente en el diseño de Kiesler para AoTC. El crítico Edward Allen Jewell apunta que al prescindir del marco, Kiesler unifica el espacio con las obras, así:

[...] todo el arte queda enmarcado, no con rectángulos o cuadrados individuales, si no por la arquitectura «espacial» misma que forma la totalidad de la galería y de la cual las pinturas son, definitivamente, parte.⁷¹⁵

Piet Mondrian, colaborador de AoTC y amigo de Sweeney, comparte esta preferencia por la ausencia del marco, tal y como se explica en el catálogo de la exposición que Sweeney organiza en el MoMA en 1946:

Que yo sepa, fui el primero en traer la pintura hacia delante, desde el marco, en vez de situarla dentro del marco. Me había dado cuenta de que un cuadro sin marco funciona mejor que uno con marco porque este produce la sensación de tridimensionalidad. Da la ilusión de profundidad, así que monté mi cuadro en un marco de madera sencilla. De esta manera lo traje hacía una existencia más real.⁷¹⁶

La creatividad de Sweeney al instalar la colección Guggenheim nos hace pensar en una idea expresada por otro artista y comisario muy cercano a Sweeney, Marcel Duchamp, que en 1949 explica que «el verdadero coleccionista es un artista al cuadrado. Elige cuadros y los cuelga de la pared. En otras palabras: pinta una colección».⁷¹⁷ Hay que recordar que los años finales de la década de los cuarenta son muy fértiles en el desarrollo de estudios museísticos y las innovaciones de Sweeney en el campo de la instalación han sido también analizadas por el escritor y filósofo André Malraux (1901-1976) en su libro *El museo imaginario* (1947), en

⁷¹⁵ «We find all of the art framed not within an individual rectangle or square of its own, but instead by the >spatial< arquitectura that forms the whole gallery and of which the painting is definitely a part». Edward Allen Jewell: «Gallery Premiere Assists Red Cross», *The New York Times*, 21 de octubre de 1942.

⁷¹⁶ «So far as I know, I was the first to bring the painting forward from the frame, rather than set it within the frame. I had noted that a picture without a frame works better than a framed one and that the framing causes sensations of three dimensions. It gives an illusion of depth, so I took a frame of plain wood and mounted my picture on it. In this way I brought it to a more real existence». James J. Sweeney, *Piet Mondrian*, 1946, pp. 35-36.

⁷¹⁷ En Douglas MacAgy (ed.): *The Western Round Table on Modern Art*, San Francisco Art Association, San Francisco, 8-10 de abril de 1949.

el que se profundiza en los rasgos unificadores que posibilitan una colección de arte. Anteriormente, el museólogo alemán Wilhelm von Bode (1845-1929), fundador del Museo Kaiser Friedrich (hoy llamado Museo Bode en su honor), había defendido que el espacio en el que se enmarca la obra de arte es fundamental para el disfrute de ésta, pues facilita la experiencia estética. Por tanto, existen varios antecedentes en lo referente a la eliminación de marcos, la idea de la unificación de las colecciones y la importancia de un espacio propicio a la contemplación, sin distracciones que dificulten la apreciación de las obras de arte. Retomando la imagen de Duchamp, no resulta difícil imaginar a Sweeney como ese coleccionista o comisario que al colgar los cuadros va «pintando una colección», es decir, dando vida a una colección previamente inexistente.

Tanto la ausencia de marco como los muros blancos que Sweeney promueve en el SRGM se convierten en una tendencia dominante en las exposiciones de la segunda mitad del siglo XX, tal y como queda expresado en el libro de Brian Doherty, *White Cube* publicado en 1976 por la revista *Artforum*. O'Doherty explica cómo este nuevo espacio expositivo, consecuencia de la modernidad, está claramente delimitado, sin distracciones, rayando lo aséptico:

El mundo exterior no debe entrar, por lo que las ventanas están normalmente selladas. Las paredes están pintadas de blanco. El techo se convierte en la única fuente de luz [...] el arte es libre, como se suele decir, «para asumir su propia vida».⁷¹⁸

Según O'Doherty, el arte moderno trae consigo la creación de un nuevo modelo de espacio expositivo, de carácter platónico y en apariencia fuera del tiempo, de ahí la necesidad de utilizar iluminación artificial puesto que se tienen que dar las condiciones ideales en todo momento, nada puede ser variable. Este hermetismo hace que la galería exista en un tiempo «eterno». En nuestra opinión, al realizar extrapolaciones temporales reuniendo obras procedentes de distintos periodos y culturas, tal y como veremos más adelante, Sweeney es uno de los primeros comisarios en crear esta suerte de espacios atemporales o de «tiempo simbólico».

⁷¹⁸ «The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light [...] the art is free, as the saying used to go, "to take on its own life"». B. O'Doherty, *Inside the White Cube*, 1986, p. 15.

Como expone el autor de *White Cube*: «El arte existe en una especie de eternidad expuesta, y aunque existen muchos «periodos» [...] no existe el tiempo. Esta eternidad concede a la galería un estatus simbólico, uno tiene que estar muerto para estar allí.⁷¹⁹

En *The White Cube*, O'Doherty compara la galería de arte surgida en la modernidad con los espacios religiosos occidentales, que tienden al hermetismo propio del espacio sagrado, siempre iluminado artificialmente. Si ya en 1934 Sweeney se lamentaba de la pérdida de espiritualidad en el arte occidental en su libro *Plastic Redirections* y reivindicaba el reencuentro con «lo sagrado», sin duda, sus exposiciones contribuyeron a que el público se reencontrara con una experiencia que, al menos, implicaba cierta veneración de la obra de arte. Este aspecto ha sido estudiado con detenimiento por la historiadora del arte Marcia Brennan, para quien

Sweeney se concentró reiteradamente en la capacidad de las obras de arte para generar perspectivas visionarias y modos alternativos de percepción en sus espectadores. Al promover preferentemente estos temas a lo largo de cuatro décadas, la carrera profesional de Sweeney puede verse como un ejercicio prolongado en el comisariado de la propia percepción del arte moderno.⁷²⁰

3. El nuevo edificio de Frank Lloyd Wright

Trece años transcurren desde que Hilla Rebay propone a Frank Lloyd Wright para el diseño del nuevo edificio hasta el inicio de su construcción en 1956. El proyecto se demora una y otra vez debido, entre otras cosas, a que Wright carece de licencia para construir en la gran manzana. Mientras tanto, la colección se traslada temporalmente en el número 7 de la calle 72 Este. Nueva York no es del gusto de Wright, la ciudad le parece «sólo apropiada para cucarachas», tal y como declara

⁷¹⁹ «Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of “periods” [...] there is not time. This eternity gives the gallery a limbolike status; one has to have died already to be there». B. O'Doherty: *Inside the White Cube*, 1986, p. 15

⁷²⁰ «Sweeney repeatedly focused on the artworks' capacity to engender visionary perspectives –and alternative modes of consciousness –in their viewers. By prominently advancing these themes per the course of four decades, Sweeney's professional career can be seen as an extended exercise in curating modernist consciousness itself». Marcia Brennan: *Curating Consciousness. Mysticism and the Modern Museum*, The MIT Press, Cambridge, 2010, p. 7.

en unas provocadoras declaraciones recogidas por John Davis, biógrafo de la familia Guggenheim.⁷²¹ Es posible que esta adversión a la ciudad sea consecuencia de las relaciones previas entre Wright y el círculo del MoMA. Alfred Barr, en un temprano artículo para la revista *Arts*, titulado «The Necco Factory» parafraseaba al arquitecto suizo Le Corbusier (1887-1965) diciendo: «Escucha el consejo de los ingenieros estadounidenses. ¡Pero teme a sus arquitectos!». ⁷²² Más tarde, en 1940, el director del MoMA no logra ponerse de acuerdo con el arquitecto para la realización de una exposición sobre su trabajo.⁷²³ Aunque en palabras de Barr el catálogo se concibe como un tributo para el arquitecto, Wright no permite su publicación. Barr escribe a la revista *Parnassus* para explicar que el propio Wright había anunciado que era «un hombre muy difícil». «Estamos de acuerdo» -continúa Barr- «pero aún creemos que es el mejor entre los arquitectos vivos». ⁷²⁴ El arquitecto rechaza los ensayos escritos para este catálogo por considerarlos una conspiración para acabar con su carrera. Finalmente se cancela su publicación y dada la insistencia de Wright, él mismo termina instalando la exposición prácticamente en su totalidad junto con algunos de sus estudiantes.⁷²⁵

⁷²¹ «De hecho, va camino de estar tan abarrotada que pronto las cucarachas tendrán que andar por encima de los taxis», declara. Cuando le preguntan si tiene alguna sugerencia para mejorar la ciudad, Wright contesta: «bombardearla». («It is fit only for cockroaches» -he declared- “Indeed is inhabited only by cockroaches, and is well on his way to becoming so crowded that soon the cockroaches will have to walk on the tops of the taxicabs.” His formula for improving New York? “Bomb it”».) John H. Davis: *The Guggenheims. An American Epic*, William Morrow and Company, Nueva York, 1978, p. 225. En 1957, ante la pregunta del escritor Selden Rodman acerca de si hubiera aceptado el encargo si este hubiera consistido en construir el museo en uno de los rascacielos de la ciudad, Wright responde: «sería inmoral aumentar la congestión de esta ciudad ya sin esperanza. La única manera de salvar esta ciudad es eliminando edificios, no añadiendo más, que es, por supuesto, lo que se está haciendo». [«It would be immoral to add to the congestion of this already hopeless city. The only way to save this city is to take buildings out of it, not to put more in, and of course the latter is what they are doing». Selden Rodman: *Conversations with Artists*, Capricornio Books, Nueva York, 1961.

⁷²² «Listen to the advice of American engineers. But fear their architects!». Alfred H. Barr, Jr.: «The Necco Factory», *Arts*, 13 de enero de 1928.

⁷²³ Esta exposición se iba a titular: *Frank Lloyd Wright. American Architect*, pero al arquitecto le desagrada el título y lo cambia a «In the Nature of Materials. The Work of Frank Lloyd Wright» («En la naturaleza de los materiales. El trabajo de Frank Lloyd Wright»), MoMA, Nueva York, del 13 de noviembre de 1940 al 5 de enero de 1941.

⁷²⁴ «Mr. Wright announced: “I am a very difficult man.” We agree, but we still believe him to be the greatest living architect». Alfred Barr: «Letter to Editor», *Parnassus* 13, N. 1, enero 1941, p. 3.

⁷²⁵ Para más información sobre la polémica exposición remitimos a Peter Reed, William Kaizen y Kathryn Smith (ed.): «The Show to End All Shows: Frank Lloyd Wright and the Museum of Modern Art, 1940», *Studies in Modern Art*, N. 8, MoMA, Nueva York, 2004. Henry-Russell Hitchcock, una de las voces más representativas de la crítica de arquitectura del siglo XX, se muestra menos comprensivo que Barr: al definir las características de la arquitectura moderna, Hitchcock admite haber tratado a Wright, «[...] únicamente desde el punto de vista histórico,

Otra posible razón para la falta de sintonía entre Frank Lloyd Wright y el círculo del MoMA, puede deberse al rechazo del arquitecto del Estilo internacional, tan apreciado en el museo. Según nos cuenta Dwight Macdonald, Wright «condenaba el Estilo internacional por convertir a los hombres en robots y lo describía como el cómplice de la “sombra comunista que descendía sobre nuestra tradición independiente”». ⁷²⁶

Sweeney, por el contrario, admira la obra de Frank Lloyd Wright, ⁷²⁷ pero su relación con el arquitecto es complicada desde el primer momento. Quizás al arquitecto le irritase el interés del director del museo por la construcción del nuevo edificio. Sabemos que Sweeney pide a Arthur C. Holden, ayudante de Wright en este proyecto, que le ayude a interpretar los planos durante la construcción. Según el propio Holden:

Yo le dije muy francamente que Frank sentía que él era el arquitecto y que yo no debía hablar en su nombre. Así que me tuve que negar. Posteriormente Jim Sweeney contrató a alguien para que viniera a interpretar los planos y bromeaba conmigo al respecto. ⁷²⁸

Sweeney quiere involucrarse lo máximo posible en la construcción debido a que considera que el museo tiene unas necesidades que, según él, el arquitecto no tiene

poniendo todo el énfasis, al igual que los europeos, en los años del Prairie y su influencia internacional. Por consiguiente, lo clasifiqué como un precursor, o peor aún, únicamente como un «viejo romántico». («[...] purely historically, putting all emphasis, as the Europeans did, on the work of the Prairie years and its international influence. Thus I ranked him a forerunner –or worse... just an “old romantic”»). Henry-Russell Hitchcock: «Modern Architecture, A Memoir» *Journal of the Society of Architectural Historians*, N. 27, diciembre 1968, p. 230.

⁷²⁶ «He damned the International Style for making man into robots and described it as the accomplice of “the Communistic shadow descending on our individualistic tradition”». Dwight Macdonald: «Profiles. Action on West Fifty-Third Street II», *The New Yorker*, 19 de diciembre de 1953. Por otra parte, Philip Johnson, director del departamento de arquitectura y diseño del MoMA invita a Wright en 1952 a una exposición individual dedicada al diseño del nuevo edificio, que aunque el arquitecto acepta participar en el proyecto, finalmente no se celebra.

⁷²⁷ En la guía del museo publicada por Sweeney se le considera: «el arquitecto más grande de EE. UU». J. J. Sweeney: *The Solomon R. Guggenheim Museum*, SRGM, Nueva York, s/f.

⁷²⁸ «Now I cannot be sure that I know what I’m doing when I’m confronted with blueprints unless somebody tells me how to read them and I would like to have you here». I told him very frankly that Frank had felt that he was the architect and that I should not pretend to speak for him. And so I had to refuse. Subsequently Jim Sweeney hired somebody else to come in and interpret the drawings to him and joked with me about it». Arthur Holden en una entrevista con Paul Cummings, 20 de enero de 1971, AAA.

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-arthur-cort-holden-13003>.

en cuenta, pues está únicamente concentrado en el edificio en sí. Para Holden, Sweeney tenía un gran respeto por el trabajo de Wright pero:

Quería que [Wright] fuese más allá con los problemas del director del museo y de lo que este tenía que suministrar, particularmente en lo referente a depósitos. [Sweeney] trató algunas de esas cosas conmigo y me pidió que le ayudase, pero yo no podía hacer mucho porque la idea de Frank era que él era el arquitecto y que por tanto era su trabajo proporcionar todo lo que fuese necesario.⁷²⁹

Pese a que Sweeney valora su trabajo, con toda seguridad hubiera preferido trabajar con otro arquitecto que no fuera *Mr. More-Wrong-Than-Wright*, como él le llamaba en privado.⁷³⁰ El historiador y vicepresidente de la Fundación Guggenheim, Hjørvardur Harvard Arnason (1909-1986), ha apuntado que Sweeney no es afín al proyecto porque prefiere otro tipo de arquitectura contemporánea. Coincide más, por ejemplo, con las propuestas de Frederick Kiesler o Mies van der Rohe, que facilitan un diseño expositivo ágil y versátil, frente al estatismo y decorativismo de Wright:

Sweeney era más de Mies van der Rohe; le gustaba ese tipo de arquitectura más que el punto de vista de Wright [...]. Curiosamente, Wright tenía ideas anticuadas sobre las pinturas. Había concebido la visión de la colección de manera estática, con las pinturas colocadas de manera informal sobre caballetes, como podrían estar en tu salón. Alrededor habría sillas y sofás y todo estaría muy tranquilo y sosegado.⁷³¹

⁷²⁹ «[...] could appreciate Wright, appreciate what he wanted but he did want Mr. Wright to go further into the problems of the museum director and what the museum director had to provide for, particularly in storage. He discussed some of these things with me and asked me to help him. I as not able to do very much of that kind because Frank's idea was that he was the architect and he could provide what was needed and it was his business to do that». Arthur Holden en una entrevista con Paul Cummings, 20 de enero de 1971, AAA.

⁷³⁰ En inglés *Wright* se pronunciaba igual que *right*, que significa «correcto», «acertado», «justo». Sería algo como «el sr. más equivocado que acertado». Según el testimonio de Dore Ashton en conversaciones con la autora, Nueva York, 9 de marzo de 2014.

⁷³¹ «Sweeney was more a Mies van der Rohe man; he liked that aspect of architecture rather than the Wright point of view. [...] Wright had curiously old-fashioned ideas about paintings. He envisioned it as a static collection in which the paintings would be informally arranged on easels, as they might be in your living room. There would be chairs and settees around and all would be very quiet and restful». H. Harvard Arnason, en una entrevista con Paul Paul Cummings, 3 marzo de 1970, p. 25, AAA.

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-h-harvard-arnason-1276>
18/8/15

Por su parte, Wright también prefiere otro candidato a la dirección del SRGM, según el historiador y arquitecto Raymund Ryan incluso intenta reemplazar a Sweeney por su protegido, Edgar Kaufmann Jr., por entonces director del departamento de diseño industrial en el MoMA. Según Ryan, Sweeney está en todo momento al tanto de la situación, como demuestra su correspondencia con Louis Carré, marchante de su amigo Fernand Léger y cliente de Alvar Aalto en París.⁷³²

Para el SRGM, Wright concibe un proyecto muy personal, un edificio orgánico que actúe de contrapunto a sus odiados rascacielos. Su carismática forma en espiral, inspirada en un zigurat invertido, ya ha sido un motivo presente en la obra anterior de Wright, pues aparece en unos planos de 1924 para el planetario Gordon Strong en Maryland que finalmente se materializan en los almacenes V. C. Morris de San Francisco. Sweeney, por el contrario, desea una galería funcional para el disfrute de la obras por parte del público, pero también prevé la necesidad de espacios dedicados al almacenaje y conservación de la colección, así como oficinas para los empleados del museo. El arquitecto propone albergar esos espacios funcionales en otro edificio adyacente, ya que su idea clave consiste en crear una galería curva, libre de ascensores, puertas, escaleras o pilares, la única manera, según Wright, de mostrar una colección sin distracciones.⁷³³ Esta idea de mantener al espectador en un espacio fluido que retuviera su atención es una de sus constantes preocupaciones y así las expone inicialmente en su correspondencia con Hilla Rebay: «Un museo tiene que ser un único espacio de suelo expansivo y bien proporcionado desde abajo hasta arriba [...] sin detenerse en ningún sitio».⁷³⁴ Para Wright, la idea de modernidad es únicamente posible en una arquitectura de

⁷³² En Raymund Ryan: «James Johnson Sweeney in the Architecture of Modernism», *Architecture Ireland*, Dublin, N. 276, mayo/junio 2009, pp. 74-75. Edgar Kaufmann, Jr. (1910-1989) es un arquitecto estadounidense formado en la Escuela de artes y oficios en el Museo de artes aplicadas en Viena en los años veinte y aprendiz en el estudio de Frank Lloyd Wright de 1933 a 1934 en Taliesin East School. Autor del mencionado artículo «The Violent Art of Hanging Pictures» en el que presenta el proyecto de Frank Lloyd Wright como mejor opción para los diseños expositivos en museos, después de criticar el «inapropiado sensacionalismo» de algunos otros experimentos (como el de Kiesler en AoTC), 1946, pp. 108-13.

⁷³³ «Sweeney wanted lots of space in the building for carpentry, photography, storage, restoration. Wright contended that all these functions could be accommodated by another, more conventional building located nearby». J. H. Davis: *The Guggenheims. An American Epic*, William Morrow and Company, Nueva York, 1978, p. 226.

⁷³⁴ Carta de Frank Lloyd Wright a Hilla Rebay fechada el 20 de enero de 1944 citada por T Krens y C. Giménez: *Obras Maestras de la Colección*, 1991, p. 28.

fluida armonía y utiliza frecuentemente los términos «plástico» y «orgánico» para referirse al edificio:

Todo el edificio fundido en cemento sería más como una cáscara de huevo (como forma, de una gran simplicidad), que como una estructura en cruz [...]. Los cálculos estructurales son pues los del voladizo y la continuidad, más que de los de los pilares y las vigas. El resultado neto de dicha construcción es un mayor reposo, la atmósfera de una tranquila ola de forma interrumpida sin interrupciones visuales abruptas.⁷³⁵

Respecto a la luz, Wright insiste en que ésta debe ser natural y proveniente de tragaluces situados en el techo más focos estratégicamente situados. El asunto de la luz artificial es de gran importancia para Sweeney, muy consciente de las variaciones lumínicas a lo largo del día o del año, en sintonía con las técnicas propuestas, entre otros por Alfred Barr, para quien la iluminación artificial era igualmente importante. Recordemos que tras entrevistarse con A. Conger Goodyear y Abby Rockefeller para el puesto de dirección del MoMA, Barr escribe a Abby Rockefeller para expresar su entusiasmo al comprobar que ambos coinciden en sus puntos de vista. Entre las tres primeras propuestas para el proyecto, Barr incluye la iluminación artificial uniforme.⁷³⁶

Para ambos comisarios la luz artificial es un factor fundamental por una razón importante: delimita la distancia del público respecto a la obra de arte. Sweeney propone que los visitantes del museo contemplen las obras a medio metro de distancia, frente al plan de Wright, que implica que el espectador debe situarse a metro y medio de los cuadros para su contemplación. Además, Sweeney considera que la utilización de la luz del claristorio, además de ser inconsistente a lo largo

⁷³⁵ «The whole building, cast in concrete, is more like an egg shell –in form a great simplicity– rather than like a criss-cross structure [...]. The structural calculations are thus those of the cantilever and continuity rather than the post and the beam. The net result of such construction is a greater repose, the atmosphere of the quiet unbroken wave: no meeting of the eye with abrupt changes of form». «The Guggenheim Museum», *American Architect and Building News*, N. 218, 27 de julio de 1960, p. 107

⁷³⁶ En una carta a Abigail Rockefeller fechada el 12 de agosto de 1929, Barr expresa: «Ahora siento que hay cierto entendimiento entre nosotros lo que me da una mayor confianza para sugerir al comité una exhibición de arte alemán, por ejemplo, o una pequeña biblioteca especializada o la necesidad de una iluminación artificial unificada». («I feel now a certain entente between us which gives me a greater confidence in suggesting to the committee a German exhibition, for instance, or the small periodical library, or the need for a uniform artificial lighting»), MoMA Archives, AHB Papers: Microfilm AAA: 3264, 1268,

del día y de las distintas estaciones, vertería la luz del sol sobre los ojos del público en vez de sobre las obras, ya que el claristorio se encuentra emplazado en el centro del edificio. Sweeney propone cerrar el claristorio para neutralizar la luz cenital, demasiado dependiente de las inclemencias del tiempo. Esta preferencia por la iluminación artificial se estaba convirtiendo en una práctica profesional habitual, y como deja constancia Brian O'Doherty en *The White Cube*, es una de las medidas que se imponen en la segunda mitad del siglo XX, pero Wright considera que añade un artificio totalmente innecesario. Porque si la iluminación propuesta por Sweeney se corresponde con sus teorías museísticas, es también un concepto esencial para el plan del arquitecto, que escribe a Hilla Rebay en 1943: «Del suelo a la luz, ¡sí!. No sólo debe seguir el edificio esa dirección sino que no podremos tener una arquitectura orgánica hasta no haber conseguido una sociedad orgánica!». ⁷³⁷

Wright resume su proyecto para la iluminación del edificio en una carta al director en 1955 en la que explica:

La fuerza del Guggenheim, como usted sabe, estriba en que sea un espacio en el que poder contemplar la creación del pintor de manera fiel, es decir, *honrada*, con la misma luz variable que contempló el propio pintor y con la que se pensó que habría de verse [...]. Un humanista no puede por menos de pensar que un cuadrado iluminado por una luz fija [...] ¡no es más que un cuadro «fijo»! Si esa fijación le parece ideal, entonces convendrá usted en que el estado ideal del hombre es la muerte. ¡El depósito de cadáveres!. ⁷³⁸

Coherente con su concepción «orgánica» del museo, Wright imagina un color marrón claro para las paredes de las salas y rechaza lo que entiende como una propuesta radical por parte de Sweeney, querer pintar de blanco los muros, «como las de los servicios del Racquet Club». ⁷³⁹ Es decir, a Wright el blanco en las galerías le parece una vulgaridad, un color más apropiado para los servicios

⁷³⁷ Carta de Frank Lloyd Wright a Hilla Rebay fechada el 20 de enero de 1944 citada por T. Krens y C. Giménez, *Obras Maestras de la Colección Guggenheim*, 1991, p. 28.

⁷³⁸ T. Krens y C. Giménez, *Obras Maestras de la Colección Guggenheim*, 1991, p. 34.

⁷³⁹ Milton Lomask: *Seed Money. The Guggenheim History*, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York 1964, p. 198.

públicos que para un museo de arte, mientras que para Sweeney la elección del blanco corresponde a un elevado concepto estético con una «doble función ya que el blanco funciona como marco individual a la vez que como marco de toda la exposición».⁷⁴⁰ El arquitecto explica de la siguiente forma sus teorías sobre los colores en una carta al propio Sweeney:

El blanco, que es, en sí, el color más chillón que existe, es la suma de todos los colores. Si se ve activado por una luz fuerte, es un color cadavérico. Utilizarlo como fondo forzoso de un cuadro delicado sería como si en música se tomase un do agudo como fondo de la tonalidad orquestal. Es fácil comprender que eso arruinaría la música –si es que uno no está sordo. Si no se es daltónico, un entorno blanqueado resulta igualmente ruinoso para una pintura de colores sensibles. ¡El fondo pasa a primer plano! Así pues, al destrozar el equilibrio de los valores de casi todas las composiciones de color, es el cadáver el que acaba imponiéndose. En cambio, un color marfileño suave resulta comprensivo y se anula a sí mismo, en lugar de competir.⁷⁴¹

Debido a estas diferencias, y temiendo que no se respete su visión, Wright escribe un ensayo titulado «El Museo Solomon R. Guggenheim: un experimento en la tercera dimensión» y lo envía a los miembros del patronato del museo así como a varias revistas de arquitectura. Los dibujos que acompañan el texto reflejan el interior del museo tal y como lo imagina el arquitecto: luz natural, secciones con apartados, etc.⁷⁴² Estos dibujos, titulados *Recepción*, *La sociedad de la acuarela*, *El término medio –escultura y pintura*, *El centro* y *La obra maestra*, demuestran como para el arquitecto es importante mantener la escala humana dentro del edificio, para que los espectadores puedan contemplar las obras de cerca, en pequeños espacios a la manera de alcobas creadas con paneles móviles. Según Wright, los cuadros deben mostrarse ligeramente inclinados hacia atrás para respetar el punto de vista exacto del artista en el preciso momento de la creación.

Como respuesta al artículo de Wright, veintiún artistas, entre los que se incluyen

⁷⁴⁰ Sweeney en su introducción al trabajo de Henry Heydenryk: *The Art and History of Frames: An Inquiry into the Enhancement of Paintings*, James H. Heineman, Nueva York, 1963.

⁷⁴¹ T. Krens y C. Giménez, *Obras Maestras de la Colección Guggenheim*, 1991, p. 34.

⁷⁴² Publicados en *Art of This Century: the Guggenheim Museum and its Collection*, 1993.

Willem de Kooning, Philip Guston, Franz Kline y Robert Motherwell, publican una carta abierta explicando que el diseño de Wright indica una total indiferencia a la contemplación adecuada de las obras de arte y un posible desconocimiento del proceso de creación de los artistas de su tiempo, pues, evidentemente, muchos artistas contemporáneos no usan caballete.⁷⁴³

Sin embargo, parece que finalmente Sweeney consigue reconciliarse con este peculiar elemento. Si la rampa resulta un terrible obstáculo el espacio central que se crea a su alrededor, a modo de un patio interior, ofrece grandes posibilidades, tal y como explica en *Nautilus on Fifth Avenue*, un artículo para la revista especializada *Museum News*. Al permitir la visualización de obras a varios niveles, se maximizan las combinaciones de correlaciones críticas. Para aprovechar

[...] al máximo todas las posibilidades que ofrece el edificio, cada nivel, cada alcoba, debe relacionarse entre sí, de arriba abajo, desde un nivel a otro y a lo largo de todo el vacío central, así como hacia atrás y hacia delante a lo largo de la rampa. Así, el espectador puede trasladarse, sin esfuerzo alguno por su parte, de una lugar determinante a otro.⁷⁴⁴

Como sus exposiciones de 1959 y 1960 demuestran, Sweeney instala las obras teniendo en cuenta todos los ángulos desde los cuales son vistas, y haciendo que el espectador se beneficie de los diálogos entablados entre las obras, como él mismo dice «a varios niveles».

Esta idea de rampa interna sobre la cual se origina, en espiral, el resto del edificio no es un concepto original de Wright, ya había sido explorada por el arquitecto Le Corbusier en su propuesta de 1929 «El museo del mundo», cuyos diagramas fueron el origen de proyectos como el del museo de arte contemporáneo de París de 1931, y el «Museo de crecimiento ilimitado» (1939). Aunque más complicado

⁷⁴³ «[...] indicates a callous disregard for the adequate visual contemplation of works of art». Raymund Ryan: «James Johnson Sweeney», 2009, pp. 74-75.

⁷⁴⁴ «To enjoy to full advantage the opportunities the building offers, each level, each bay, must therefore be related to one another up and down, from level to level and across the empty center, as well as backwards and forwards along the ramp, if the spectator is to be led without effort on his part from critical point to critical point in the essat which the exhibition installation should provide». J. J. Sweeney: «Chambered Nautilus on Fifth Avenue», *Museum News*, Vol. 38, N. 5, enero 1960, pp. 14-15.

que el plan de Wright, estos diseños incluyen un concepto similar de rampa, un diseño en espiral y un recuerdo a los zigurats mesopotámicos.

No todas las opiniones coinciden con Sweeney. El arquitecto John Coolidge (1913-1995), considera que el diseño del SRGM disuade al espectador de vagar por las galerías haciendo sus propios descubrimientos (comparando obras del mismo artista en varios momentos de su carrera, por ejemplo). Aunque la verdadera dificultad propiciada por la rampa era la instalación de las obras: «si inhibe al espectador, exige aún más al comisario», declara John Coolidge en su estudio del diseño museográfico a finales de los años ochenta.⁷⁴⁵ En efecto, Wright concibe el museo «como una bella e ininterrumpida sinfonía como no había existido otra en el mundo del arte»,⁷⁴⁶ sin embargo, su idea de arquitectura orgánica y fluida implica grandes dificultades en cuanto a la instalación de exposiciones, especialmente, si, como Wright pretende, la colección quede supeditada a la arquitectura.

Sweeney se enfrenta al reto de instalar unas obras en una pendiente inclinada sin que ello afecte a la experiencia visual de los visitantes del museo. Inspirado en los diseños de Frederick Kiesler,⁷⁴⁷ Sweeney aplica una solución que consiste, como explica a Harry Guggenheim, en un « [...] un trípode fijado a la pared posterior, invisible al observador colocado enfrente de la obra, pero que podría mantener el cuadro por medio de una placa colocada en el centro de la parte posterior del cuadro».⁷⁴⁸ De esta manera los cuadros quedaban proyectados desde la pared mediante barras ocultas por las propias obras. El resultado visual es el de que la

⁷⁴⁵ No todas las opiniones coinciden con Sweeney. El arquitecto John Coolidge (1913-1995), considera que el diseño del Guggenheim disuade al espectador de vagar por las galerías haciendo sus propios descubrimientos (comparando obras del mismo artista en varios momentos de su carrera, por ejemplo). Aunque la verdadera dificultad propiciada por la rampa era la instalación de las obras: «si inhibe al espectador, exige aún más al comisario», declara John Coolidge en su estudio del diseño museográfico a finales de los años ochenta. «But if it inhibits the visitor, it demands too much of the curator». John Coolidge: *Patrons and Architects: Designing Art Museums in the Twentieth Century*, Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas, 1989, p. 46.

⁷⁴⁶ Correspondencia entre Frank Lloyd Wright y Harry Guggenheim fechada el 25 de julio de 1955. Ver Bruce Brooks Pfeiffer (ed.): *Frank Lloyd Wright: The Guggenheim Correspondence*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1986, p. 270.

⁷⁴⁷ Semejanza señalada en William J. Hennessey: «Frank Lloyd Wright and the Guggenheim Museum: A New Perspective», *Arts*, abril 1978, p. 131.

⁷⁴⁸ «[...] a tripod fixed to the rear wall, which would be invisible to the observer in front of the picture, but which could hold the painting by a plate placed in the center of the painting's back». Carta de Sweeney a Harry Guggenheim en 1958. M. Lomask, *Seed Money*, 1964, p. 197.

obra «flota» en el aire, provocando un efecto de inestabilidad, a su vez enfatizado por el desequilibrio causado por un suelo ascendente.

Un último problema que Sweeney tiene que resolver en el nuevo museo es el relativo a espacios destinados al almacenaje de las obras y otras funciones del museo. Dado que el diseño original de Wright no contempla espacios destinados a la conservación y depósito de obras, las galerías superiores terminan cerrándose para poder almacenar las obras no expuestas. Estas galerías habían sido definidas por Wright como la gran característica del edificio y habían sido fundamentales en su diseño. Para Sweeney, este problema no corresponde únicamente a una falta de previsión en el plan de Wright, sino que es una carencia compartida por otros muchos museos. Por esta razón, en noviembre de 1954 Sweeney propone durante en una conferencia en Vancouver, realizar un congreso internacional que reúna directores de museo y arquitectos que trabajen en edificios de reciente construcción con el fin de concienciar a arquitectos, diseñadores y directores de museo sobre la necesidad de crear «galerías prácticas y eficientes así como espacios para el trabajo» y se examinarían los posibles errores en el diseño de galerías.⁷⁴⁹ Este proyecto atrae la atención del International Institute for the Conservation of Museum Objects y muy concretamente de Lawren Harris de Vancouver (Canadá), ya que en ese país están diseñando la Galería Nacional de Ottawa y se enfrentan a retos similares.

Durante los últimos años de su vida, Wright se refiere al museo como el «arquimuseo» (*archeseum*), irritando considerablemente a los miembros del patronato. El tono sarcástico con el que continua criticando las propuestas de Sweeney y el incremento de protagonismo en su proyecto provocan fuertes tensiones que a punto están de sacar a Wright del proyecto.⁷⁵⁰ Paulatinamente se van alzando opiniones en contra del espíritu de «memorial» que el arquitecto confiere al edificio.

Tras la partida de Rebay, el significado del diseño, si no el diseño en sí, sufrió cambios considerables. Rebay había concebido un museo de arte

⁷⁴⁹ Correspondencia procedente del SRGM Archives, JJS Records, Caja 219, Carpeta 27.

⁷⁵⁰ Ciaran Bennet: «From Poet to Critic to Curator: James Johnson Sweeney, 1928-1968», Conferencia inédita pronunciada en Stony Brook University, Nueva York, 25 de abril de 2008.

no objetivo, un «monumento a Rudolf Bauer». Con la muerte de [Solomon] Guggenheim y la dimisión de Rebay, Wright comienza a concebir el edificio más como un monumento conmemorativo que como museo. Ahora el arquitecto habla del «monumento conmemorativo Guggenheim». Sin embargo, parece que poco a poco concibe el museo como un monumento conmemorativo a sí mismo, como una suma de sus ideales y objetivos arquitectónicos. El edificio, que germina a partir de los primeros trabajos de su carrera, se convierte en un símbolo para el arquitecto y lo defiende con una tenacidad sin precedentes durante los quince años que le lleva construirlo.⁷⁵¹

Wright fallece el 9 de abril de 1959 y, aunque algunas cuestiones se solucionan rápidamente, como es el caso del color de la pintura de los muros, surgen otros desacuerdos entre James Johnson Sweeney y Harry Guggenheim por la función que debe tener el museo. El sobrino de Solomon quiere agradar al público y promocionar el nombre de la familia, lo que significa que la prioridad para él es la de atraer la mayor afluencia de público posible. Sweeney, por su parte, continúa defendiendo que la labor pedagógica era la razón de ser del museo, por tanto, el museo debe atraer el público «educando, no complaciendo».⁷⁵²

4. Las exposiciones de Sweeney en el SRGM

Del mismo modo que había hecho en el MoMA, durante los primeros años al mando del SRGM, Sweeney consigue una mayor difusión y un creciente prestigio para la institución gracias a exposiciones itinerantes realizadas con piezas claves de la colección permanente. Más tarde, sobre los sólidos basamentos de la colección inicial, Sweeney traza su particular narración visual del arte

⁷⁵¹ «After Rebay's departure, Wright's conception of the design's significance, if not the design itself, underwent considerable changes. Rebay had planned a museum of non-objective art, a «monument to Rudolf Bauer». With the death of Guggenheim and the resignation of Rebay, Wright began to conceive of the building as more of a memorial than a museum. The architect now spoke of the building as the «Guggenheim Memorial», but appears more and more to have seen the Museum as a kind of Wright Memorial, a summa of his architectural ideals and goals. The building, the seeds of which stretch back to the earliest years of his career, became a symbol to the architect and he defended it with almost unprecedented tenacity over the fifteen years it took to complete it». William J. Hennessey: «Frank Lloyd Wright and The Guggenheim Museum: A New Perspective», *Arts*, abril 1978, p. 132.

⁷⁵² «Museums should never try to attract the public by pleasing, but rather by educating». *The Guggenheims. An American Epic*, William Morrow and Company, Nueva York, 1978, p. 227.

contemporáneo a ambos lados del Atlántico, en una propuesta avanzada y muy personal.

4. 1. *Selections*

Las primeras exposiciones organizadas por Sweeney en el SRGM conforman una serie titulada *Selections*, con las que va haciendo circular las piezas más relevantes de la colección. Debido a las limitaciones del espacio (recordemos que desde 1939, parte de la colección de Solomon R. Guggenheim se había venido exhibiendo en unas pequeñas dependencias alquiladas en el número 24 Este de la calle 54), resulta imposible exponer la colección en su totalidad. El museo es por entonces gratuito, y únicamente abre al público martes y jueves alternos. Las sesenta y dos exposiciones itinerantes celebradas entre 1953 y 1959 consiguen acercar el arte moderno realizado en Europa al público a través de su difusión en otras instituciones. Según el texto que acompaña la guía de la colección publicada en 1959, Sweeney asegura que «el éxito del programa ha sido universal. El problema ha consistido en atender las solicitudes sin una expansión desproporcionada del personal del museo para esta actividad concreta».⁷⁵³

La primera de estas exposiciones, *A Selection* (4 febrero-7 de abril de 1953), reúne obras de Juan Gris, Pablo Picasso, Ferdinand Léger, Robert Delaunay (1885-1941), Albert Gleizes (1881-1953), Jean Metzinger (1883-1956), Piet Mondrian, Georges Vantongerloo (1886-1965) y Constantin Brâncuși (1876-1957), una selección que podría recordar a sus primeros proyectos como comisario en The Renaissance Society de Chicago a mediados de los años treinta.

A esta siguen *Selection II* y *Selection III*, continuando con la rotación de obras de artistas similares, con pequeñas variaciones. Para la *Selección IV* Sweeney saca de los almacenes obras de maestros clave del posimpresionismo, como Pierre Bonnard (1867-1947) y Paul Cézanne, que expone acompañados de algunos de

⁷⁵³ «It was felt that in breaking down this unfamiliarity with actual examples of this type of art, one of the major barriers to its appreciation might be successfully eliminated. The success of the program has been universal. The problem has been how to meet requests without a disproportionate expansion of museum staff for this special activity. Since 1953 the program realized one hundred and sixty-two showings throughout the United States –including one in Alaska». *A Handbook to The Solomon R. Guggenheim Museum Collection*, introducción de J. J. Sweeney, SRGF, Nueva York, 1959, p. 13

artistas de la generación posterior: László Moholy-Nagy (1895-1946), Kazimir Malevitch (1879-1935), Jacques Villon (1875-1963), Hans Arp (1886-1966), Albert Gleizes, etc. Con estos proyectos es evidente que Sweeney busca establecer relaciones visuales entre artistas de finales del siglo XIX y las primeras vanguardias.

Además de algunos de los artistas anteriores, hasta la llegada de *Selection VI* (25 de enero al 1 de mayo 1956) no se incluye por primera vez obras de artistas estadounidenses contemporáneos como Sam Francis (1923-1994) y Alexander Calder. Junto a ellos, el director sitúa obras del pintor franco-alemán Hans Hartung (1904-1989), el francés Henri Rousseau (1844-1910) y el británico Henry Moore, a quien ya había expuesto en el MoMA en 1946. El crítico James Thrall Soby, que continúa realizando una importante labor en el MoMA, felicita a su antiguo colega por su trabajo con *Selections* en un artículo que titula «La resurrección de un museo», por «la disciplina de sus decisiones y por el gusto y coherencia de la presentación».⁷⁵⁴

Estas exposiciones avanza el programa de adquisiciones elaborado por Sweeney para el SRGM y revelan el deseo de conectar el arte contemporáneo con los maestros del siglo XIX (concretamente con Cézanne y Seurat). Además, a través de un hábil programa expositivo, Sweeney enlaza exposiciones que, a la postre, demuestran la existencia de valores formales comunes a varias manifestaciones artísticas desarrolladas a lo largo del siglo XX a ambas orillas del Atlántico y que parten de la centuria anterior.

4. 2. *Younger European Painters & Younger American Painters*

Entre 1953 y 1954 un ambicioso proyecto curatorial de Sweeney ofrece un nuevo ángulo en torno a la problemática del arte europeo y el arte nacional. De alguna manera, con las exposiciones parejas, *Younger European Painters: A Selection Exhibition* (del 2 de diciembre al 21 de febrero de 1954) y *Younger American Painters* (del 12 de mayo al 25 de julio del mismo año) Sweeney actualiza su

⁷⁵⁴ «[...] for the discipline of his choices and for the taste and coherence he has brought to their presentation». James Thrall Soby: «Resurrection of a Museum», *Saturday Review*, 4 de abril de 1953, p. 69.

posición respecto al arte contemporáneo occidental, demostrando el amplio recorrido que los artistas estadounidenses han coseguido desde la ya comentada exposición de arte abstracto celebrada en el Whitney Museum en 1935.

Comenzaremos explicando, tal y como el propio Sweeney especifica en el catálogo, que en el título de estas exposiciones, el término *younger* no se corresponde a su significado literal de «más joven», se refiere más bien al grado de difusión alcanzado por la obra de estos artistas. Debe entenderse pues, que algunos artistas, más que jóvenes, eran desconocidos para el público.

Por otra parte, el propio Sweeney nos ofrece una segunda aclaración respecto a esta iniciativa, que tiene que ver con el hecho, poco frecuente, de organizar una exposición colectiva. En el catálogo de la segunda exposición, Sweeney explica que ambas «fueron concebidas como una sola, sin distinción de nacionalidades. La ausencia de espacio hizo que fuera necesario dividir la muestra en dos secciones».⁷⁵⁵ Resultaría difícil constatar si la planificación sucede o no de esta manera, pero lo que sí es un hecho manifiesto es que esta división tiene como resultado un agudo análisis del estado del arte contemporáneo por parte de Sweeney, muy especialmente del arte nacional.

Younger European Painters

«El objetivo de esta muestra», explica Sweeney en el catálogo, «es ilustrar la variedad de intereses antes que mostrar una o varias tendencias específicas en la pintura contemporánea europea».⁷⁵⁶ Por tanto, y sabiendo que su criterio no se corresponde con el consenso general de la crítica, Sweeney advierte que su

⁷⁵⁵ «Actually the two exhibitions were conceived as a single exhibition without any national distinctions. Lack of space in the present museum galleries made it necessary to divide the show into these two sections». J. J. Sweeney: *Younger American Painters: A Selection*, 12 de mayo al 25 de julio 1954, s/p. Sabemos que esta es una de las propuestas curatoriales más premeditadas y elaboradas de Sweeney, en la que articula su criterio acerca del arte contemporáneo. Sweeney lleva tiempo pensando en realizar una exposición con estas características. En una visita que hace a la galería de Julien Levy, justo antes de que inaugure la primera exposición de Arshile Gorky el 6 de marzo de 1945, Sweeney solicita a Levy que aparte cuatro pinturas para una muestra que está preparando sobre artistas «no reconocidos» o «malinterpretados». H. Herrera, *Arshile Gorky*, 2003, p. 476.

⁷⁵⁶ «It is a selection of pictures felt to offer soundness of composition, quality of workmanship and individuality of expression. Its aim is to illustrate the variety of interest rather than any specific tendency or tendencies in contemporary painting in Europe». Sweeney, *Younger European Painters*, 1954, s/p.

selección contesta únicamente a baremos personales e insiste en que la muestra es el resultado de «la selección de una persona, aunque preparada para defender dicha selección».⁷⁵⁷ En estas palabras de Sweeney comprobamos la influencia, ya anunciada, que la obra del poeta Charles Baudelaire ejerce en su labor como crítico. En una pequeña guía de la colección del museo, publicada, probablemente, durante esta época, Sweeney cita al escritor francés para explicar que,

Para ser justo, es decir, para justificar su existencia, la crítica debe ser parcial, apasionada y política. Debe escribirse desde un punto de vista exclusivo, pero un punto de vista desde el cual se puedan abrir los más amplios horizontes.⁷⁵⁸

En esta ocasión, estos nuevos horizontes serían los del italiano Alberto Burri (1915-1995), la portuguesa Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), los franceses Pierre Soulages (1919) y Georges Matthieu (1921-2012), los alemanes Hans Hartung (1904-1989) y Karel Appel (1921-2006) y los españoles Antoni Tàpies (1923-2012) y Pablo Palazuelo (1916-2007), entre otros.⁷⁵⁹ Unos artistas unidos, según Sweeney, por la «solidez en la composición, calidad en la técnica e individualidad en la expresión».⁷⁶⁰ Para el crítico de arte James Fitzsimmons, el éxito de la muestra radica, precisamente, en su carácter personal que cohesiona hábilmente las propuestas.⁷⁶¹

⁷⁵⁷ Sweeney definió la empresa como «one man's choice –which he is ready to defend» en Sam Hunter: «Museum Under New Management», *Art Digest*, 1 de enero de 1954.

⁷⁵⁸ «To be just, that is to say, to justify its existence, criticism should be partial, passionate and political, that is to say, written from an exclusive point of view, but a point of view that opens up the widest horizons». J. J. Sweeney: *The Solomon R. Guggenheim Museum*, SRGM, Nueva York, s/f y s/p.

⁷⁵⁹ Este es el listado completo de los participantes en la exhibición: François Arnal (1924-2012), Willi Baumeister (1889-1955), Jean Bazaine (1904-2001), Giuseppe Capogrossi (1900-1972), Jean Degottex (1918-1988), Jean Deyrolle (1911-1967), René Duvillier (1919-2002), Simon Hantaï (1922-2008), Georges Hillaireau (1884-1954), Andre Lanskoy (1902-1976), Charles Lapicque (1898-1988), Marcelle Loubchansky (1917-1988), Alfred Manessier (1911-1993), Marc Mendelson (1915-2013), Jean Messagier (1920-1999), Antoine Mortier (1908-1999), Jean Piaubert (1900-1969), Serge Poliakoff (1906), Jean Paul Riopelle (1923-2002), William Scott (1913-1989), Gustave Singier (1909-1984), Árpád Szenes (1897-1985), Pierre Tal Coat (1905-1985), Raoul Ubac (1910-1985), Victor de Vasarely (1906-1997) y Fritz Winter (1905-1976).

⁷⁶⁰ «[...] soundness of composition, quality of workmanship and individuality of expression». J. J. Sweeney, *Younger European Painters*, 1954, s/p.

⁷⁶¹ Para más información sobre la muestra ver James Fitzsimmons: «New York: A Glittering Constellation», *Art Digest*, N. 28, 1 de diciembre de 1953, pp. 7-8 y 25-26.

Sweeney concibe la exposición como un escaparate de nuevas tendencias. Durante una visita a París en la que recorre un gran número de estudios de artistas declara a un medio francés: «confío plenamente en que seremos capaces de conservar en Estados Unidos la mayor parte de los lienzos que estoy reuniendo para la exposición. Por supuesto, esto depende de los fondos del Guggenheim Museum». ⁷⁶² En este sentido, la exposición resulta muy satisfactoria, pues veintiséis de las treinta y dos obras que forman el conjunto pasan a formar parte de los fondos del museo. ⁷⁶³

Es necesario recordar que en 1954, fecha de la exposición, la ciudad de Nueva York vive inmersa en el enaltecimiento del expresionismo abstracto y la mayoría de la crítica proclama el cese de la supremacía del arte europeo. La Escuela de Nueva York, ahora en plenitud, no solo ha conseguido absorber la atención de la prensa, la crítica y los coleccionistas nacionales, sino que además comienza ahora a imponerse como tendencia hegemónica gracias a proyectos expositivos de marcado carácter propagandístico. La campaña de desestimación hacia el arte realizado en Europa está encabezada por el crítico de arte Clement Greenberg, que un año antes de *Younger European Artists*, publica en un artículo de gran repercusión cuyo título venía a significar: «Simposio: ¿Está sobrevalorado el arte francés de vanguardia?». En él, explica que la nueva pintura abstracta de Estados Unidos es superior a la realizada en Francia, a la que tacha de «afeminada» y «decorativa» y además, se ha anticipado a esta:

Nosotros teníamos la ventaja de haber establecido las influencias señeras de Klee y Miró mucho antes de que sucediera en París y de haber continuado aprendiendo de Matisse, gracias a Hans Hofmann y a Milton Avery, cuando los jóvenes pintores de Francia le habían dado la espalda. ⁷⁶⁴

⁷⁶² «I hope very strongly we will be able to keep in the United States the greater part of the canvases I shall brought together for the exhibition. Of course this depends on the funds of the Guggenheim Museum». M. S. M.: «Interview with James Johnson Sweeney», *Arts-Spectacles*, N. 422, París, julio/agosto 1953.

⁷⁶³ Entre otros, entran a formar parte de la colección Carla Accardi (1924-2014), Karel Appel, Antoni Tàpies, Alberto Burri y Pierre Alechinsky (n. 1927). Para las optimistas declaraciones de Sweeney a propósito del coleccionismo en EE.UU remito a la mencionada entrevista de Sam Hunter: «Museum Under New Management», 1954.

⁷⁶⁴ «[...] we had the advantage of having established Klee and Miró as influences before Paris did, and of having continued (thanks to Hans Hofmann and Milton Avery) to learn from Matisse when he was being disregarded by the younger painters in France». Clement Greenberg: «Symposium: Is

Sweeney, que con esta muestra se opone por completo a este rechazo generalizado al arte europeo actual, declara con determinación que el arte europeo, y en este momento, el francés en particular, goza de una envidiable salud, y especifica:

Contrariamente a lo que se rumorea, encuentro una gran frescura en el trabajo que visto y, aunque no pretendo ejercer la clarividencia, creo que París está a punto de entrar en otro gran momento para las artes. Puede llegar en dos años o diez, pero los artistas jóvenes que he visto parecen tener una vitalidad y originalidad en su trabajo que anuncia que grandes cosas están por venir.⁷⁶⁵

Un año antes de la exposición *Younger European Painters*, Sweeney anunciaba estas mismas ideas en un artículo en el que hablaba de «young guard» (joven vanguardia) para referirse a algunos artistas franceses, como Marcelle Loubchansky (1917-1988), Georges Matthieu (1921-2012) y Pierre Soulages y otros residentes en París: el belga Gustave Singier (1909-1984), los húngaros Simon Hantaï (1922-2008) y Árpád Szenes (1897-1985), y la esposa de este, la portuguesa Maria Helena Vieira da Silva.⁷⁶⁶

Sweeney establece una importante relación de patrocinio con algunos de los artistas presentes en la exposición, como es el caso de Alberto Burri, Pierre Soulages o Antoni Tàpies, que trataremos aparte más adelante, un significativo apoyo señalado en su momento por el historiador del arte y comisario en el MoMA, William Rubin, que especificó que «[...] fue bajo el patrocinio del director del SRGM, James Johnson Sweeney, que un buen número de los que ahora son conocidos pintores europeos fueron presentados al mundo del arte en Nueva York».⁷⁶⁷

the French avant-Garde Overrated?», *Art Digest*, 15 de septiembre de 1953. Publicado en Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism, Volume 3: Affirmations and Refusals, 1950-1956*, The University of Chicago Press, Chicago, 1993, p. 155-57.

⁷⁶⁵ «Contrary to rumor I find a freshness in the work I've seen, and although I don't claim to be a crystal ball gazer, I think Paris is on the verge on another great art era. It may come in another two years or another ten, but the young people I've seen seem to have a vitality and originality in their work that shows promise of great things to come». Art Buchwald: «Europe Lighter Side», *New York Herald Tribune*, 9 de julio de 1953.

⁷⁶⁶ J. J. Sweeney: «The Young Guard. Painters in Paris», *Harper's Bazaar*, Nueva York, febrero 1954.

⁷⁶⁷ Como ya señaló en su momento el historiador del arte y comisario en el MoMA, William Rubin: «[...] fue bajo el patrocinio del director del Guggenheim Museum James Johnson Sweeney que un buen número de los que ahora son conocidos pintores europeos fueron presentados al

Sweeney conoce a Alberto Burri en su estudio de Roma en 1953, momento en el cual adquiere para el SRGM una obra del mismo año.⁷⁶⁸ Desde entonces, el pintor y el director de museo comparten una amistad y una relación profesional muy fructífera, que se materializa en una monografía escrita por Sweeney sobre el pintor italiano en 1955⁷⁶⁹ y en el prólogo que en 1958 presenta a Burri en la bienal de Venecia. Ese mismo año Sweeney forma parte del jurado que concede a Burri el tercer premio en el Carnegie International, y es con el respaldo de Sweeney que Burri se alza con el Premio UNESCO en la bienal de São Paulo en 1959, así como con el del Carnegie International de Pittsburg en 1960.

El caso de Pierre Soulages es similar. Tras la muestra *Younger Europeans* Sweeney consigue que el museo adquiera *Mayo 1953* y cuatro años más tarde también *20 de noviembre de 1956* (fig. 114) entra a formar parte de los fondos del museo. Además, como parte del impulso concedido a su obra, Soulages es incluido por Sweeney en las exposiciones del Guggenheim International Award en 1958 y de nuevo en 1960. Como veremos en el capítulo siguiente, Sweeney continúa promocionando la obra del pintor francés durante la década de los sesenta.

Por último, quisiéramos mencionar que la abundante correspondencia albergada en los archivos sugiere que despertó un gran interés, tanto por parte de particulares como de instituciones (nacionales y foráneas). Ello demuestra que si *Younger European Painters: A Selection Exhibition* no circuló por un mayor número de

mundo del arte en Nueva York». («[...] it was under the aegis of Guggenheim director James Johnson Sweeney that a number of the now best-known European painter were introduced to the New York art world»). Willian Rubin: «Letter from New York», *Art International* Vol. 11, N. 9/10, 1959, p. 27.

⁷⁶⁸ A *Composizione*, del mismo año 1953, le siguen *Sacco* (1952), *Legno e bianco I* (1956) y *Ferro* (1954).

⁷⁶⁹ «Burri transmutes rubbish into a metaphor for human, bleeding flesh. He vitalizes the dead materials in which he works, makes them live and bleed; then sews up the wounds evocately and as sensuously as he made them [...]. He is an artist with a scalpel». J. J. Sweeney, cita original de 1955 y recogida en el catálogo de *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, SRGM, Nueva York, 9 de octubre al 6 de enero 2016. Burri participó en la II Guerra Mundial primero como soldado y luego como médico. En 1945 Burri comienza a pintar durante su encarcelamiento en el campamento militar en Hereford, Texas.

museos (o por instituciones de mayor relevancia) no fue por falta de interés sino porque en ese momento se priorizaban los apoyos a la pintura nacional.⁷⁷⁰

Younger American Painters. A Selection

La segunda parte del proyecto: *Younger American Painters: A Selection*, se celebra inmediatamente después de *Younger European Painters*. También para esta Sweeney viaja por todo el país visitando cientos de estudios y atendiendo las solicitudes de más de doscientos jóvenes artistas.⁷⁷¹ El objetivo, como anuncia el crítico de arte Sam Hunter, consiste en ofrecer una nueva perspectiva de la pintura local:

esta muestra seguro que será una caja de sorpresas. Existe la tentadora posibilidad de que Sweeney haga que la pintura estadounidense resulte diferente, incluso hasta irreconocible, lo cual en el ámbito de la pintura abstracta constituirá una proeza nada sencilla.⁷⁷²

Reconocible o no, con esta exposición Sweeney ofrece una nueva manera de entender la pintura estadounidense: aquella realizada en Estados Unidos, frente a la producida por artistas nacidos en este país, ya que gran parte de la eclosión

⁷⁷⁰ La exhibición *Younger European Painters: A Selection* viaja itinerante a cuatro museos más (tres de ellos instituciones universitarias), a la Addison Gallery of American Art (Massachusetts), Dartmouth College (New Hampshire), Wesleyan University (Connecticut) y Mount Holyoke College (Massachusetts). La numerosa correspondencia relativa a la exposición se encuentra en SRGM Archives, A0001 JJS Records, Caja 250, Carpeta 9.

⁷⁷¹ Finalmente reúne a Robert D'Arista (1929-1987), William Baziotes (1912-1963), Tom Benrimo (1887-1958), Hyman Bloom (1913-2009), James W. Boynton (1928-2010), James Brooks (1906-1992), Kenneth Callahan (1905-1986), Richard Diebenkorn (1922-1993), Enrico Donati (1909-2008), Ralph, S. Du Casse (1916-2003), Leonard Edmondson (1916-2002), John Erickson (1919), Jimmy Ernst (1920-1984), Jean Follett (1917-1991), Miles Forst (1923-2006), Sonia Gechtoff (1926), Fritz Glarner (1899-1972), Joseph Glasco (1925-1996), Leon Golub (1922-2004), Adolph Gottlieb (1903-1974), Morris Graves (1910-2001), José Guerrero, Philip Guston (1913-1980), Fannie Hillsmith (1911-2007), Demetrios Jameson (1929-1996), Karim Khosrovi (1925), Franz Kline, Willem de Kooning, Roberto Matta Echaurren, Fred Mitchell (1923-2013), William P. Morehouse (1929-1993), Carl Morris (1911-1993), George L. K. Morris, Kyle Morris (1918-1979), Robert Motherwell, George Mueller (1929), Kenneth Nack (1923-2009), Kenzo Okada (1902-1982), Jackson Pollock, Orrel P. Reed (1921-2013), Jack Roth (1927-2004), Richards Ruben (1925-1998), Attilio Saleme (1911-1955), Tadashi Sato (1923-2005), Louise Schanker (1903-1981), Howard B. Schleeter (1903-1976), Merton D. Simpson (1928-2013), John C. Skinas (1924), Mckie Trotter (1918), Stanley Twardowicz (1917-2008), Howard Warshaw (1920-1977), Hugo Weber (1918-1971), Richard A. White (1917), Ulfert Wilke (1907-1987) y Paul Wonner (1920-2008). Sobre el proceso de selección consultar «Museum Points Up Change in Policy», *The New York Times*, 11 de mayo de 1954.

⁷⁷² «That show is certain to be full of surprises. There is every possibility that Sweeney will make American Painting look tantalizingly different, even unrecognizable -which in the realm of abstract painting will constitute no mean feat». S. Hunter: «Museum Under New Management», 1954, p. 33.

artística de las últimas dos décadas se debe a la confluencia de artistas emigrados desde otros países. En este sentido, podríamos decir que Sweeney revela una sensibilidad más cercana a la europea; pues por ejemplo en la llamada Escuela de París, también estuvieron presentes artistas extranjeros como Picasso, Gris, Modigliani o Soutine. De la misma manera, en *Younger Americans* Sweeney incluye artistas que no habían nacido en Estados Unidos como es el caso del pintor español José Guerrero o el chileno Roberto Matta, ambos seleccionados, sin embargo, no solo por residir de forma permanente en Nueva York, sino porque su paleta audaz y sus enérgicas composiciones les distinguen de los europeos. Es decir, con esta exposición su comisario establece los parámetros en los que se define el arte nacional contemporáneo, y explica:

El efecto general producido por el trabajo de los estadounidenses es el de insistencia, urgencia, decisión, impaciencia, en contraste con el carácter cómodo y tranquilo de los europeos, que a veces por comparación resulta casi apático. En el trabajo de los estadounidenses más jóvenes, reconocemos una expresión predominantemente emotiva, decorativa; en la de los europeos, una que es fundamentalmente razonada y estructural.⁷⁷³

Sweeney distingue cualidades más emocionales en el arte realizado en Estados Unidos, mientras que, en general, en la pintura europea contemporánea prima más el intelecto. Sin embargo, no siempre ha sido así, y de hecho una de las razones para este fenómeno, según Sweeney, corresponde a la influencia del Romanticismo alemán en la escuela del Hudson River y la sombra proyectada por el retrato inglés en la primera pintura colonial. En su trabajo más teórico Sweeney ha diferenciado el arte del norte de Europa (inglés y alemán, principalmente) del producido en la cuenca mediterránea (italiano, francés, español), que pertenecen, según él, a una tradición distinta, derivada de la indoeuropea. Esta dualidad presente en el arte europeo ya había sido elaborada por Charles Baudelaire, que explicaba que

⁷⁷³ «The overall effect of the Americans' work is one of insistence, urgency, eagerness, impatience in contrast with the Europeans' comfortable, easy-going assurance which in confrontation with it seems at times almost apathetic. In the younger American's work we recognize a predominantly emotive, decorative expression; in the Europeans', a fundamentally reasoned, structural one». J. J. Sweeney, *Younger Americans*, 1954, p. 2.

El Romanticismo es hijo del Norte y el Norte es colorista; los ensueños y las hechicerías son hijos de la bruma. [...] En cambio, el Mediodía es naturalista, pues allí la naturaleza es tan bella y clara que el hombre, al no tener nada que desear, no encuentra nada más bello para inventar que lo que ve [...]. El Mediodía es brutal y positivo [...]. El Norte sufriente e inquieto.⁷⁷⁴

Una vez más, Sweeney reivindica los aspectos más subjetivos, introspectivos y emocionales del arte: «la excitación persistente, la tensión de la expresión, la tendencia hacia un violento contraste de formas y colores, la tan frecuente fragilidad, y la paleta brillante», conforma una pintura nacional que, insiste Sweeney, «contrasta con la sobriedad europea».⁷⁷⁵ En el ámbito de lo estrictamente formal, Sweeney destaca la tendencia bidimensional de los pintores estadounidenses, opuesta a «la estructura angular de formas rectilíneas que sugiere un espacio tridimensional, que es el que generalmente determina el trabajo de sus colegas europeos».⁷⁷⁶ Una bidimensionalidad que, de nuevo, es atribuida a la herencia de la pintura expresionista, cuya influencia en Estados Unidos se realiza, según Sweeney, a través fundamentalmente del trabajo de Hans Hofmann (1880-1966), Max Beckmann (1884-1950) y Karl Zerbe (1903-1972).⁷⁷⁷

Este carácter bidimensional de la pintura realizada en Estados Unidos es reivindicado en la década siguiente por la crítica nacional que encuentra en esta planitud la autonomía del arte estadounidense. En su artículo *Modernist Painting*,

⁷⁷⁴ Charles Baudelaire: «¿Qué es el Romanticismo?», *Salones y otros escritos sobre arte*, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1996, p. 104.

⁷⁷⁵ «[...] the persistent excitement, the tenseness of expression, the inclination to a violence of contrasts of shapes and colors, the brittleness –so frequent– and the brilliance of palette».

⁷⁷⁶ «The assertive two-dimensional emphasis of their interests, and their dependence on running rhythms for the organization of their paintings rather than the angular structure of rectilinear forms within a suggested three-dimensional space which generally marks the work of their European colleagues. It is in this emphasis on linear rhythm and a greater interest in two-dimensional organization of the picture surface that we find the work of these Americans to differ inherently from that of their European contemporaries –“abstract” or “non figurative” in the conventional sense of representation as both may be». J. J. Sweeney: «Is there Something New in American Painting?» *House and Garden*, marzo 1956, pp. 76-80

⁷⁷⁷ Estos tres artistas alemanes desarrollan una significativa carrera docente en su país de acogida. Hans Hofmann enseña en el Arts Students League antes de establecer su propia e influyente escuela, también en Nueva York. Tras su llegada a EE. UU. en 1947 Max Beckman imparte clases en Washington University (St. Louis) y más tarde en el Brooklyn Museum of Art. El pintor berlinés, Karl Zerbe, dirige el departamento de pintura en The School of the Museum of Fine Arts de Boston entre 1937 y 1955.

de 1960, Clement Greenberg, defiende que la panitud no es solamente el concepto que mejor define la nueva pintura estadounidense sino es el elemento único y esencial de la pintura moderna.⁷⁷⁸

Si bien la exposición *Younger Americans* tiene lugar en pleno éxito comercial del expresionismo abstracto, Sweeney mantiene una actitud positiva pero prudente que contrasta con el discurso exaltado de la mayoría de los críticos. Para el director del SRGM el arte en Estados Unidos está empezando a eclosionar, pero aún se halla en sus momentos iniciales.⁷⁷⁹ De hecho, y pese a celebrarse en el epicentro de la actividad artística, uno de los propósitos de Sweeney para *Younger Americans* reside en «[...] presentar al público de Nueva York el trabajo avanzado y de calidad de artistas menos conocidos y procedentes de todos los rincones del país junto con ejemplos de jóvenes artistas establecidos de la costa Este».⁷⁸⁰ Este interés en descentralizar el arte estadounidense es interesante, y ya había sido una de sus propuestas durante la dirección del departamento de pintura y escultura del MoMA. Es por estas fecha que Sweeney profundiza en el arte realizado en la costa Oeste de los Estados Unidos, muy especialmente en torno a la figura de Mark Tobey (1890-1976) y las influencias orientales en su pintura y en la de otros artistas.

Una última observación que quisiéramos aportar sobre esta exposición corresponde al considerable contraste con otra realizada cuatro años antes por el crítico y comisario Leo Castelli (1907-1999) en la galería de Sidney Janis: *Young Painters in the U. S. and France*, en la que Castelli reúne algunos artistas locales y los sitúa frente a sus homólogos franceses, seleccionados por Janis. Así, una obra de de Kooning (1904-1997) se expone frente a Jean Dubuffet (1901-1985), Mark Rothko (1903-1970) queda enfrentado a Nicolas de Staël (1914-1955), James

⁷⁷⁸ Clement Greenberg: «Modernist Painting», *Voice of America (Forum Lectures)*, Washington D. C., 1960.

⁷⁷⁹ Como explicaría en el catálogo de la exposición: «[...] Si el arte estadounidense va a gozar de una madurez, debe primero tener una juventud». [«And if American art is eventually to enjoy a maturity, it must first have a youth»]. J. J. Sweeney, *Younger Americans*, 1954, s/p.

⁷⁸⁰ «[...] its aim has been to introduce to the New York public work of quality and pioneering interest by lesser know artists from all quarters of the country, side by side with selected examples of leading younger artists of the Eastern seaboard». J. J. Sweeney *Younger Americans*, 1954, s/p. Durante su periodo al mando del Guggenheim incluye obras de algunos abstraccionistas japoneses en la colección como Yutaka Ohaski (1923-1989), Guggenheim Fellowship en 1960, Kenzo Okada (1902- 1982) y Kumi Sugai (1919-1996).

Brooks se cuelga junto al fotógrafo alemán conocido con el pseudónimo Wols (1913-1951), Arshile Gorky (1904-1948) junto a Roberto Matta (1911-2002) y la obra de Franz Kline (1910-1962) se puede observar frente a la de Pierre Soulages (1919). Aunque la comparación se hace en base a paralelismos formales, el artista francés Pierre Soulages explica que

Era como una competición entre Estados Unidos y Francia, un verdadero punto de inflexión en la relación artística entre in the New York y París. Recuerdo que la invitación presentaba la exposición como un evento deportivo. ¡Quince estadounidenses de azul contra quince franceses en rojo!.⁷⁸¹

Como la de Sweeney, la primera exposición de Castelli también tiene una segunda parte. En 1952 Castelli organiza *American Vanguard for Paris*, que lleva la obra de Baziot, de Kooning, Gottlieb, Hofmann, Kline, Motherwell, Pollock, Reinhardt y Tomblin a la Galerie de France en París. Ambas exhibiciones, y más concretamente ésta última, se enmarcaban en el ambiente de exaltación nacionalista derivado de la Guerra Fría. La lucha por a supremacía en el terreno artístico refleja las tensiones políticas entre esos dos países, agravadas por la oposición de la mayoría de los franceses a la implicación de los Estados Unidos en la Guerra de Corea, hecho que Picasso immortaliza con su óleo *Masacre en Corea* (1951) y su *Paloma de la paz*, que se convirtió en el símbolo del Congreso por la Paz celebrado en París ese mismo año.

A mediados de los años cincuenta, Sweeney representa una alternativa a la crítica de arte de Greenberg y a las propuestas curatoriales de Leo Castelli.⁷⁸² Para el

⁷⁸¹ «It was like a contest between America and France, a real turning point in the artistic relationship between New York and Paris. I remember that on the invitation, the exhibition was presented like a sporting event. Fifteen Americans in blue against fifteen French in red!». Soulages en conversación con el autor en Philippe Ungar: *Soulages in America*, Dominique Lévy, Nueva York, 2014.

⁷⁸² *Younger American Painters* viaja por otras seis instituciones nacionales y Sweeney recibe el apoyo de algunos directores de museo. Alfred Barr le felicita por una muestra tan interesante que le ha obligado a visitarla tres veces (Correspondencia fechada el 29 de diciembre de 1954 encontrada en MoMA Archives, AHB Papers, 2180:0053). Grace L. McCann Morley, directora del MoMA de San Francisco recibe con entusiasmo la exposición en su museo por lo que Sweeney escribe diciendo: «Me alegro de que *Younger Americans* haya sido una base tan satisfactoria sobre la que organizar tu muestra». («I am glad the *Younger Americans* has been such a satisfactory nucleus for your show»). Correspondencia entre Sweeney y Grace L. McCann fechada 26 de noviembre de 1955. SRGM Archives, JJS Records, Caja 213, Carpeta 40.

director del SRGM, en ese momento ya no tiene mucho sentido diferenciar entre las distintas escuelas, dada la creciente movilidad de los artistas y la rápida propagación de las influencias gracias a los medios de comunicación. Así, expone:

hoy en día se pone demasiado énfasis en intereses chovinistas y el uso propagandístico de las artes. Uno solo tiene que echar un vistazo a un mapa del mundo y ver los lugares de nacimiento de los artistas que actualmente trabajan en Estados Unidos y que se consideran estadounidenses para darse cuenta de lo poco importante es que es el lugar de nacimiento o la raza para el carácter del trabajo de un artista maduro.⁷⁸³

En defensa del arte europeo

Tras estos *Younger European* y *Younger American*, Sweeney retoma el modelo de exposición que es ya característico de su trabajo: la muestra retrospectiva que sin resultar demasiado extensa consigue realizar un estudio exhaustivo sobre un artista. En 1955 coordina la primera exposición individual del francés Robert Delaunay (1885-1941) en Estados Unidos que coincide con el setenta aniversario del nacimiento del artista. A esta le sigue una muestra la obra del escultor suizo Alberto Giacometti (1901-1966), definida por James Thrall Soby como «uno de los eventos más sorprendentes de la temporada artística en Nueva York».⁷⁸⁴ Una tercera retrospectiva explora la obra de un escultor, pintor y fotógrafo con una importante presencia en el SRGM: Constantin Brâncuși (1876-1957). Este último proyecto resulta particularmente significativo debido a que, pese al previo interés de varios museos por mostrar su obra, el artista rumano no había considerado satisfactoria ninguna propuesta, pues demandaba una exposición «genuinamente representativa e instalada a la perfección». Un reto asumido por Sweeney con fantásticos resultados dada su capacidad para cuidar los detalles (fig. 117).⁷⁸⁵

⁷⁸³ «Too much emphasis is given today to chauvinist interests and propagandist uses in the arts. One has only to glance at a map of the world and note the birthplaces of artists at present working in the United States and regarding themselves American to realize how small a role nativity, or race may play in the mature character of an artist's work». J. J. Sweeney, *Younger Americans*, 1954, s/p.

⁷⁸⁴ «[...] one of the most impressive events of the New York art season». James Thrall Soby: «The Fine Arts. Alberto Giacometti», *Saturday Review*, 6 de agosto de 1955, p. 36.

⁷⁸⁵ «La mejor exposición de escultura que se haya visto en EE. UU desde el cambio de siglo». Kenneth B. Sawyer: «A Coup by James Johnson Sweeney», *Baltimore Sun*, 8 de enero de 1956.

La especial atención prestada por Sweeney a la escultura en el SRGM se debe a que este medio apenas está representado en la colección inicial dadas las reticencias de Hilla Rebay hacia el arte tridimensional. Sweeney continúa explorando la escultura europea moderna con *Three Brothers* (1957), una exposición dedicada a Jacques Villon (1875-1963), Raymond Duchamp-Villon (1876-1918) y Marcel Duchamp,⁷⁸⁶ tres hermanos unidos, según Sweeney, por la búsqueda de lo que Juan Gris denomina aquello «inexacto pero preciso en el arte», que, es según Sweeney, «una de las cualidades esenciales en la Poesía».⁷⁸⁷ Aparte de promover la obra de estos artistas franceses en Estados Unidos, el catálogo editado por Sweeney recupera tres significativos artículos de la historiografía de la vanguardia: el que André Breton escribe en la revista *Minotaure* en 1935 sobre la obra paradigmática obra de Marcel Duchamp, *El Gran Vidrio* (1915-23),⁷⁸⁸ «Viaje silencioso», el texto del crítico y conservador de museo René-Jean sobre Jacques Villon publicado en 1948 por la Galería Louise Carré,⁷⁸⁹ y el ensayo que el crítico de arte Walter Pach publica sobre Raymond Duham-Villon en 1924.⁷⁹⁰

Al año siguiente, un nuevo proyecto de Sweeney indaga en el procesor creativo de varios escultores de su interés: *Sculptures and Drawings from Seven Sculptors* («esculturas y dibujos de siete escultores», del 12 febrero al 27 de abril de 1958) reúne obras de Eduardo Chillida (España), Etienne Hajdu (Rumanía, 1907-1996), Michael Lekakis (Nueva York, 1907-1987), Étienne Martin (Francia, 1913-1995), Shindo Tsuji (Japón, 1910-1981), Alicia Peñalba (Argentina, 1913-1982) y Eduardo Paolozzi (Escocia 1924-2005). Esta exposición supone un primer acercamiento a la obra de Chillida por parte de Sweeney, que se materializará en una fructífera relación poco después.

⁷⁸⁶ Es un proyecto compartido con el Museum of Fine Arts de Houston y puede verse del 8 de enero al 17 de febrero en Nueva York y del 8 de marzo al 8 de abril de 1957 en Texas. La exposición supone una primera toma de contacto con esta institución que, como veremos en el siguiente capítulo, Sweeney dirige a partir de 1961.

⁷⁸⁷ «“One must be inexact but precise”, one of the essential qualities on poetry». Juan Gris citado por Sweeney en: *Three Brothers, Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp*, SRGM, Nueva York, 1957, p. 1.

<https://archive.org/stream/jacquesvillonray00solo#page/n5/mode/2up.8/8/16>

⁷⁸⁸ André Breton: «Phare de la Mariée», *Minotaure*, N. 6, 1935.

⁷⁸⁹ René Jean: *Jacques Villon ou l'Art Glorieux*, Louise Carré, París, 1948.

⁷⁹⁰ Walter Pach: «Raymond Duham-Villon, Sculpteur», *Povolozky*, París, 1924.

Una última exposición cierra un ciclo que concede un gran protagonismo al arte europeo. De diciembre a enero de 1958, *Piet Mondrian: Early Years*, muestra algunas obras del periodo 1904-1920, ya que según Sweeney: «[...] es a través de las pinturas de los primeros años de Mondrian que podemos apreciar mejor los pasos por los que encuentra el camino para esa expresión final, profundamente personal, y la concreta realización de sus teorías relativas a la forma». Junto a las obras tempranas, Sweeney incluye la última pintura acabada de Mondrian, *Broadway Boogie Woogie* (1943, MoMA), para demostrar que el artista consigue desarrollar las cuestiones formales presentes en sus obras iniciales, al mismo tiempo que para indicar «la dirección que hubieran tomado sus subsecuentes exploraciones si hubiera sobrevivido».⁷⁹¹ Sweeney subraya, tanto en la exposición como en el catálogo, el trabajo teórico del pintor holandés (cuya correspondencia con Theo van Doesburg Sweeney había editado cuatro años antes). El catálogo incluye la reproducción de una carta manuscrita del pintor dirigida a Sweeney que comienza diciendo «para continuar nuestra conversación...» y que revela la cercanía de ambos así como algunas de las teorías de Mondrian sobre el arte.

La gran exposición inaugural de 1959

Con motivo de la muy esperada la inauguración del nuevo edificio diseñado por Frank Lloyd Wright, Sweeney encuentra una oportunidad para establecer importantes postulados estéticos y articular su criterio acerca del arte contemporáneo. La primera exposición del nuevo enclave permanece abierta durante un periodo de tiempo bastante extenso para la época: del 21 de octubre de 1959 al 19 de junio de 1960 y tiene un éxito sin precedentes, tanto en afluencia de público, como en una muy debatida repercusión en la prensa.⁷⁹²

Sweeney ofrece una selección de obras que representa las principales tendencias artísticas que estaban teniendo lugar en ese momento tanto en el ámbito nacional como internacional. Obras de Jackson Pollock, Willem de Kooning o Franz Kline

⁷⁹¹ «[...] it is through Mondrian's paintings of the earlier years that we can best appreciate those steps by which he found the way to that final, deeply personal expression which is his and to a concrete realization of his theoretical concepts of form [...] at the same time it is indication of the direction his subsequent explorations would probably have taken had he lived [...] to continue our conversation». J. J. Sweeney: *Piet Mondrian, The Earlier Years*, SRGM, Nueva York, 1958.

⁷⁹² Sanka Knox registra una afluencia de tres mil personas. «New Museum Dedicated Here», *The New York Times*, 22 de octubre de 1959.

proporciona al público el mejor ejemplo del expresionismo abstracto mientras que la pintura de Antoni Tàpies, enarbola el Informalismo español, el italiano Alberto Burri ejemplifica la estética rompedora del grupo *Origine*, el holandés Karel Appel, personifica al grupo CoBrA en 1948, y Hans Hartung⁷⁹³ y Pierre Soulages representan la llamada nueva escuela de París. Sin embargo, lo más significativo de la propuesta de Sweeney es al mostrar estas obras junto a ejemplos paradigmáticos de la colección inicial como son las pinturas de Léger, Delaunay, Chagall, Kandinsky y Miró, se hace evidente las correlaciones formales entre todos ellos. Es decir, Sweeney presenta la vanguardia estadounidense como continuación del arte moderno europeo de los años anteriores a la guerra, pero también establece puentes con artistas informalistas europeos, demostrando que el SRGM es un museo vivo, comprometido con el arte contemporáneo pero con sólidos pilares en las primeras vanguardias.⁷⁹⁴

El nuevo edificio concentra la atención de la mayoría de la prensa, que ya había sembrado las más altas expectativas en 1946 cuando la revista *Life* había declarado declarar que el museo sería «el más extraño de Nueva York».⁷⁹⁵ Tras la inauguración, las opiniones sobre la arquitectura de Wright son diversas. Para el arquitecto Philip Johnson el museo es « [...] el mejor de los edificios de Nueva York»,⁷⁹⁶ opinión compartida por la crítica de arte Emily Genauer.⁷⁹⁷ Sin

⁷⁹³ Según Pierre Daix, la «consagración internacional de Hartung», que además simboliza «la reanudación con las relaciones internacionales [...] y el renacimiento intelectual alemán después del nazismo», sucede en 1950, con una exposición de arte abstracto francés en Alemania organizada por Madeleine Rousseau y Otomar Domnick para cuyo catálogo sobre Hartung (publicado en francés, inglés y alemán) Sweeney escribe el prólogo: M. Rousseau, O. Domnick y J. J. Sweeney: *Hans Hartung*, Domnick Verlag, Stuttgart, 1950. Ver P. Daix, *Historia cultural*, 2002, pp. 277-78.

⁷⁹⁴ Esta apuesta, que es la que termina convirtiéndose en el discurso imperante, es duramente criticada por Hilla Rebay, que muestra su decepción en un telegrama enviado a Sweeney acusándole de insultar el nombre de Solomon R. Guggenheim al exhibir «basura» mientras guarda su verdadera colección en los almacenes. Telegrama fechado el 28 de noviembre de 1959 conservado en los SRGM Archives, Estate of James Johnson Sweeney Collection, M0006. Rebay mantiene su resentimiento con el museo y con Sweeney, a quién trata de desprestigiar catalogándolo de «hombre de negocios». Para más información remito a la siguiente entrevista: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-hilla-rebay-11723>. (2/8/15)

⁷⁹⁵ Winthrop Sargent: «New Art Museum will be New York's Strangest Building», *Life Magazine*, 12 de agosto de 1946, pp. 84-96.

⁷⁹⁶ «New York's greatest building». M. Lomask, *Seed Money*, 1964, p. 207.

⁷⁹⁷ «[...] el más bello de Estados Unidos y en ningún momento prevaleciente sobre las obras mostradas en él». («[...] the most beautiful building in America [...] never for a minute dominating the pictures being shown»). *Architectural Forum*, Vol. 3, diciembre 1959, pp. 119-126. Ganadora del Premio Pulitzer en Crítica en 1974, Emily Genauer (1911-202), escribe sobre arte en *New York World* y *New York Herald Tribune*.

embargo, la crítica de arquitectura Ada Louise Huxtable considera el edificio como «[...] más que un museo, un monumento a Frank Lloyd Wright»,⁷⁹⁸ coincidiendo con Lewis Mumford, que desde *The New Yorker* sentencia que «[...] puedes ir a este edificio a ver a Kandinsky o Jackson Pollock, pero continuas viendo a Frank Lloyd Wright».⁷⁹⁹ A Peggy Guggenheim el edificio le parece «un enorme garaje que no encaja en su emplazamiento». En cuanto a su interior, la coleccionista considera que la rampa dificulta la correcta contemplación de las obras, ya que al muro curvo (con el cual, como hemos visto, ella misma había experimentado en AoTC) se suma la plataforma de cemento que imposibilita al visitante acercarse a contemplar las obras desde un ángulo óptimo.⁸⁰⁰ Sin embargo, Peggy Guggenheim, está convencida de que: «Sweeney, con su genio, superaría todas las dificultades y el museo funcionaría sin problemas».⁸⁰¹

Al contrario que la valoración del edificio de Wright, la opinión de la directora de AoTC sobre el trabajo de Sweeney es unánimemente compartida en el mundo del arte. El artista británico Peter Blake cree que «[...] si todos sus futuros directores responden tan creativamente a estos desafíos como Sweeney, el resultado puede ser más estimulante que las exposiciones “fáciles”, posibles en cualquier museo “ideal”».⁸⁰² Blake aplaude que en la instalación inaugural Sweeney ha conseguido

⁷⁹⁸ «[...] less a museum than it is a monument to Frank Lloyd Wright». Ada Louise Huxtable: «That Museum: Wright or Wrong?». *The New York Times Magazine*, 25 de octubre de 1959, p. 91. Ada Louise Huxtable (1921-2013) escribe sobre crítica de arquitectura en *The New York Times* desde 1963 hasta 1982 mientras es también corresponsal de *The New York Herald Tribune*. Antes, había trabajado en el Departamento de Arquitectura y Diseño en el MoMA (1946-1950).

⁷⁹⁹ «You may go to this building to see Kandinsky or Jackson Pollock; you remain to see Frank Lloyd Wright». Mumford sugiere que dado que el arquitecto ha ignorado la verdadera función del edificio, sería más apropiado convertirlo en museo de arquitectura. Lewis Mumford: «The Sky Line: What Wright Hath Wrought», *The New Yorker*, 5 de diciembre de 1959, pp. 105-129.

⁸⁰⁰ Peggy Guggenheim pensaba que el edificio hubiera estado mejor emplazado en Central Park: «Está construido en un lugar que resulta insuficiente para su tamaño y debido a la cercanía de los edificios adyacentes resulta agobiante. [...] Alrededor de un enorme espacio destinado a exposiciones de escultura, la rampa –la famosa invención de Wright se enrosca como una malvada serpiente». («It is built on a site that is inadequate for its size and looks very cramped, suffering from its nearness to adjacent buildings [...]. Around an enormous space intended for sculpture displays, the rising ramp, Wright's famous invention, coils like an evil serpent»). P. Guggenheim, *Out of this Century*, 1979, p. 361.

⁸⁰¹ «I felt, somehow, that Sweeney with his genius would eventually overcome all difficulties and the museum would be all right». P. Guggenheim, *Out of this Century*, p. 361.

⁸⁰² Para Blake la obra de Wright es «[...] sin duda la pieza más valiosa de la colección Guggenheim», aunque apunta que será un «eterno desafío para sus directores». «Still, there is not denying that the Guggenheim Museum will be an everlasting challenge to its directors. But if all its future directors respond to the challenge as creatively as Sweeney has responded to it, the result may be a good deal more stimulating than the “easy” exhibitions made possible in any “ideal”

que «las obras parezcan estar totalmente independizadas de la arquitectura que las rodean y se les haya ofrecido la oportunidad de expresarse por sí mismas».⁸⁰³ Tras las múltiples disputas con Wright, Sweeney consigue finalmente emplazar los lienzos separados de la pared curva, en lo que fue una de sus decisiones más acertadas.⁸⁰⁴ Así lo considera también Alfred Barr, que tras visitar la exposición escribe a Sweeney diciendo: «las galerías son extremadamente bellas, la ausencia de marcos y el blanco de las paredes realzan lo mejor de las obras».⁸⁰⁵

En cuanto a la iluminación final, el crítico de arte del *San Francisco Chronicle*, Alfred Frankenstein, celebra los efectos lumínicos de la exposición inaugural, en la que, según sus palabras, las obras «parecían flotar en halos de luz», aunque conseguido por medios tan sutiles que resultaban imperceptibles:

La iluminación se ha dispuesto de tal manera que cada una de estas pinturas parecen flotar en un respaldo de diez centímetros de profundidad. Sin embargo, no hay ningún truco y el método de visualización no llama la atención sobre sí mismo. A una corta distancia uno si quiera es consciente de ello.⁸⁰⁶

museum». Peter Blake: «The Guggenheim: Museum or Monument?», *Architectural Forum*, diciembre 1959. Quizás la propia respuesta a este reto la constesta el propio Sweeney cuando, en una entrevista, Ada Louise Huxtable le pregunta si preferiría dirigir un museo más convencional. Sweeney responde entonces que todos los directores tienen dificultades a las que enfrentarse y el suyo era un museo que se distinguía por ser único, añadiendo «[...] un museo sin limitaciones arquitectónicas sería como el tenis sin red. Sin reglas, sin restricciones, no hay juego». («A museum without architectural limitation [...] would be like tennis without a net -no rules, no restrictions, no game»). Ada Louise Huxtable: «That Museum: Wright or Wrong?» *The New York Times Magazine*, 25 de octubre de 1959, p. 911.

⁸⁰³ «[...] undoubtedly the most valuable piece in the Guggenheim Collection». [...] an extraordinarily airy and spacious installation in which the paintings seem totally removed from the powerful architecture that surrounds them, and are given a chance to speak clearly for themselves». P. Blake, «The Guggenheim: Museum or Monument?», 1959.

⁸⁰⁴ Arthur Holden, arquitecto que había colaborado con Wright en la construcción del edificio, explica: «Sweeney acertó con la idea de instalar todas las exposiciones lejos de los muros curvos. Así lo hizo en la primera muestra, que fue un fenómeno espectáculo la noche de la inauguración». («Sweeney did hit upon the idea of projecting all of the exhibits away from the curved walls. Sweeney set them that they way for the first exhibit. And it was a phenomenal show the opening night»). Arthur Holden en una entrevista oral con Paul Cummings, 20 de enero de 1971, AAA. <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-arthur-cort-holden-13003>. (5/8/15)

⁸⁰⁵ «I thought the galleries were extremelly handsome, the lack of frames and the white walls becoming most of the pictures». Carta de Barr a Sweeney fechada el 25 de febrero de 1953. Conservada en los SRGM Archives, JJS Records, Caja 204, Carpeta 3.

⁸⁰⁶ «The illumination has been arranged in such a fashion that each of these paintings seems to float on a cushion of light four feet deep. There is nothing tricky about this, however; the method of display does not call attention to itself, and at a short distance one is not even aware of it». Alfred Frankenstein, *San Francisco Chronicle*, 29 de noviembre de 1959. El autor recuerda el rechazo de

Un año después de la inauguración del edificio de Wright, Sweeney publica un artículo en *Museum News* en el que elogia varias de sus cualidades. Entre ellas, la grandeza de su espacio, capaz de acomodar mil quinientas personas manteniendo un «aire de serenidad», ya que el diseño interior en torno a la rampa es «obvio, sencillo y directo», eliminando la «fatiga» que se siente en ocasiones al visitar museos de arte.⁸⁰⁷ Esto demuestra que las prioridades del director del museo se concentran en el público y en cómo este percibe las obras.

4. 3. Sweeney y el patrocinio del arte español: 1952-1960

Llegados a este punto es preciso detenerse a analizar el interés de Sweeney por el arte español, que si bien puede enmarcarse dentro de su inclinación general por la cultura europea, es consecuencia también de la curiosidad de Sweeney por aquellas manifestaciones artísticas que consiguen subsistir de manera aislada, periférica o si se quiere, paralela al discurso hegemónico impuesto por museos, críticos y academias. Es este interés por culturas «independientes» el que le lleva a investigar y coleccionar arte africano, precolombino, prehistórico o ibérico. En este apartado veremos que durante sus años al mando del SRGM se involucra en varios proyectos que terminarán resultando definitorios tanto para la difusión de la obra de determinados artistas nacidos en España como para la interpretación que, de entonces en adelante, se generaliza acerca del arte español.

4. 3. 1. *Contemporary Spanish Paintings*, Schaeffer Galleries (1953)

Aunque Sweeney escribe varios artículos destacados analizando la obra de Pablo Picasso y Joan Miró en sus primeros años como crítico de arte y una de sus primeras retrospectivas es la que dedica en 1941 al pintor catalán Joan Miró, su apoyo más contundente al arte español se realiza, sin embargo, a partir de 1953. Es en esa fecha cuando se involucra en un proyecto en principio modesto para alguien en su posición, pero que abriría una importante veta para el estudio, difusión y patrocinio del arte realizado por artistas españoles. Se trata de una iniciativa que surge, muy posiblemente, a través de la amistad de Sweeney con el arquitecto

Wright hacia la pintura contemporánea atribuyendo únicamente a Sweeney el éxito del edificio como museo de arte moderno.

⁸⁰⁷ «[...] museum fatigue is abolished, circulation obvious, simple, direct». Ver J. J. Sweeney, «Chambered Nautilus on Fifth Avenue», 1960, p. 15

catalán Josep Lluís Sert, que acaba de ser nombrado rector de los estudios de posgrado de Harvard University. Ambos se ponen en contacto con un grupo de españoles exiliados que luchan por defender la cultura española en Estados Unidos: el escritor Jorge Guillén (1893-1984), Francisco García Lorca, hermano del poeta, y su mujer Amelia de los Ríos, hija del embajador español Fernando de los Ríos. Entre todos, se decide realizar una exposición de arte español en el Barnard College con el fin de recaudar fondos para cubrir becas de estudios en el departamento de español.

La muestra reúne obras de Salvador Dalí, José de Creeft (1884-1982), Julio de Diego (1900-1979), Esteban Francés (1913-1976), Federico García Lorca (1898-1936), Juan Gris, José Guerrero, Joan Junyer (1904-1994), Joan Miró, Pablo Picasso, Luis Quintanilla (1993-1978), José Vela-Zanetti (1913-1999) y Esteban Vicente (1903-2001). Los artistas con una mayor representación son Picasso y Gris, el primero, con catorce obras, entre ellas, *Retrato de George Braque* (1909), la delicadamente clásica *Tres gracias* (1932) y la poscubista *Mujer con traje verde* (1943, fig. 26), estas dos últimas reproducidas en el catálogo. Entre las ocho pinturas de Juan Gris, destaca un óleo de 1916, *Bolsa de agua caliente y cuenco* (también conocida como *Jarra y vaso*, de la Col. J. J. Sweeney, fig. 27) que también aparece en el catálogo. Seis obras representan a Joan Miró, entre ellas, *Interior, la mujer del granjero* (1923-23) y la pintura-poema *La caricia de una estrella en el seno de una mujer negra* (1938, fig. 64), ambas expuestas con anterioridad en la exposición de 1941. *L'oiseau encerclant de l'or étincelant la pensée du poète*, de 1951, muestra al Miró más reciente (fig. 120). Una de las cuatro obras de Dalí seleccionadas ilustra el catálogo, *Restos de un automóvil dando a luz a un caballo ciego que muerde un teléfono* (1938, MoMA, fig. 121).

La exposición recoge múltiples propuestas, pues arranca con el Picasso de cambio de siglo (*Dos arlequines*, 1903) y nos lleva hasta la actualidad con los collages de Esteban Vicente (*Collage I*, 1952), pasando por el cubismo de Juan Gris, el realismo de la escultura de Creeft (*Joven Narciso*, 1943), o los dibujos de Quintanilla, cargados de realismo y de crítica política (*Hambre*, 1939, fig. 122, o *Ciegos guiando a ciegos*, 1949). Sin embargo, curiosamente Aline Louchheim

destaca en su crítica de la exposición para *The New York Times*, la unidad de la tradición española, pese a la internacionalización de sus artistas, la mayoría expatriados a París o Nueva York.⁸⁰⁸ Para Louchheim el rasgo que unifica a estos artistas es, más que el estilo, la *intensidad* presente en la pintura española, ya sea en cuanto austeridad o en lo referente a la opulencia.

En la pintura española, cuando hay intensidad, de las visiones apocalípticas en los manuscritos de los beatos a la *Mujer con traje verde* de Picasso, parece que lleva un voltaje especialmente alto. Cuando hay objetividad, de Velázquez a las naturalezas muertas de Juan Gris, está subrayada por serenidad y tranquilidad. Estas cualidades se sienten también en estos trabajos modernos, más aún si cabe, porque la muestra [...] ha sido cuidadosamente seleccionada para incluir contundentes ejemplos de cada pintor.⁸⁰⁹

Esta afirmación sobre esta supuesta unidad no es anecdótica y debemos entenderla como el principio de un proceso de definición de la escuela española por parte de la historiografía realizada en Estados Unidos que culmina en 1960, y en el que, como veremos, Sweeney juega un papel importante.

Aunque en este proyecto el ya director del Guggenheim únicamente figura como parte del comité organizador,⁸¹⁰ el prólogo que el poeta y ensayista bilbaíno Juan Larrea (1895-1980) escribe para la exposición revela una marcada influencia del pensamiento de Sweeney acerca del arte del siglo xx en general y, como veremos, del arte español contemporáneo en particular. Larrea comienza explicando que «puede decirse sin exageración ninguna, que el significado total del extraordinario proceso que ha tenido lugar en la pintura durante los últimos treinta años no ha

⁸⁰⁸ Aline B. Louchheim: «Spanish Paintings Seen in Exhibition», *The New York Times*, 20 de enero de 1953.

⁸⁰⁹ «Austerity is rivaled by opulence, each one an exaggerated degree [...] In Spanish painting, when there is intensity, from the Apocalyptic visions of the Beatus manuscripts to Picasso's "Woman in Green Costume", it seems to carry and especially high voltage. When there is objectivity, from Velasquez to a Juan Gris still-life, it is underlined by a serenity and calm. These qualities make themselves felt in this modern work –the more so, perhaps, because the show [...] has been carefully selected to include strong examples of each painter». Aline B. Louchheim: «Spanish Paintings Seen in Exhibition», 1953.

⁸¹⁰ Integrado, además de Sweeney, por el Sr. y la Sra. Schaeffer, Josep Lluís Sert, Amelia del Río, Laura del Río, Sra. de Charles A. Breecht, Jr. y la Sra. de William F. Michelfelder.

recibido aún toda la atención que merece».⁸¹¹ El escritor de la llamada Generación del 27, como hiciera Sweeney en *Plastic Redirections in 20th Century Painting* (1934), relaciona los nuevos rumbos del arte con las últimas corrientes filosóficas, con un cambio en los principios morales. Como Sweeney, Larrea apela a la aguda capacidad transformadora del arte, diciendo: «incluso el hombre de la calle sabrá que ocuparse de la pintura como debería es explorar metafísica»⁸¹² y declara que «la pintura verdaderamente eficaz es emoción humana, energía de espíritu, aquello vivo que toma forma expresiva en un lenguaje compuesto por elementos físicos, forma y color, un poco a la manera, por lo que se refiere a la sociedad, de las lenguas y jeroglíficos de un pasado remoto».⁸¹³ La apelación a la emoción, a la expresividad del lenguaje formal y al pasado remoto son conceptos que forman parte del discurso sobre el arte moderno iniciado por Sweeney con *Plastic Redirections*.

Respecto a las características del arte español y su indiscutible papel predominante en el arte moderno, Larrea explica que es su condición de aislamiento la que provee la independencia de su escuela, saturada de emoción y éxtasis. Nótese que no se especifica ninguna razón política para explicar este recogimiento, más bien se alude a la condición geográfica de la Península Ibérica, que Larrea denomina «de Finisterre». Por último, y también muy en consonancia con el pensamiento de Sweeney, Larrea relaciona pintores y poetas, señalando que, en el caso de la tradición española, ambos tienden a abrazar lo esencial, lo simbólico, así:

Se observará que el español que pinta, como el que escribe, es incapaz de perder el contacto con el centro esencial de las cosas o de caer en lo que el agnosticismo tan de moda y sin sentido llama arte no figurativo.⁸¹⁴

⁸¹¹ «It may be said without exaggeration that the full meaning of the extraordinary process of transformation which has taken place in painting over the last hundred years has not yet commanded all the attention it deserves». Juan Larrea: *Contemporary Spanish Painting*, 20 de enero - 7 de febrero de 1953, Schaeffer Galleries, Nueva York.

⁸¹² «[...] even the man in the street will know that to occupy himself with painting as he should is to prove [sic] into metaphysics». J. Larrea, *Contemporary Spanish Painting*, 1953.

⁸¹³ «[...] the truly effectual painting is human emotion, energy of spirit, the live being which takes expressive shape in a language made up of physical elements –form and color- a little in the manner, so far as the body social is concerned, of the tongues and hieroglyphics of a remote past». J. Larrea, *Contemporary Spanish Painting*, 1953.

⁸¹⁴ Se observará que el español que pinta, como el que escribe, es incapaz de perder el contacto con el centro esencial de las cosas o de caer en lo que el agnosticismo tan de moda y sin sentido llama

Más importante que esta tímida reflexión de lo que constituye el arte español, es que la exposición de las Schaeffer Galleries sirve a Sweeney para ponerse en relación directa con algunos artistas españoles. Es probable que ya conociese al escultor José de Creeft a través del amigo común de ambos, Alexander Calder, pero en cualquier caso, durante la dirección del SRGM Sweeney y de Creeft fueron muy amigos y frecuentaron los mismos círculos sociales.⁸¹⁵ Una relación que con toda seguridad surge a través de este proyecto es el contacto de Sweeney con José Guerrero y Esteban Vicente. Con el primero, rápidamente establece una conexión y tras conocerlo en su estudio se convierte, según el artista, en «su mejor consejero».⁸¹⁶ Impresionado por su inusual técnica al fresco y su expresiva paleta, Sweeney alienta al pintor granadino a seguir trabajando el mural. El propio Guerrero reconoce que «Sweeney me animó muchísimo y a él le debo gran parte de mis exposiciones y [...] dar a conocer mi obra».⁸¹⁷

4. 3. 2. José Guerrero

Un proyecto muy significativo para la difusión de la obra de Guerrero en Estados Unidos sucede un año más tarde, cuando James Johnson Sweeney sugiere a Rue W. Shaw, presidenta de The Arts Club de Chicago, que complete la exposición de Joan Miró que está organizando en ese momento, con obras de dos jóvenes artistas de origen español. Se trata de José Guerrero y Esteban Vicente. Pese a que no piensa llevar el proyecto a cabo él mismo, la sugerencia indica que Sweeney ya tiene en mente apuntar la formidable influencia de la obra de Miró en las jóvenes generaciones y, como veremos a continuación, es el objetivo principal de una exposición que Sweeney dirige poco después.

arte no figurativo». «It will be noted that the Spaniard who paints, like the one who writes, is incapable of losing contact with the essential heart of things, or of falling into that fashionable and meaningless agnosticism called non-representational art». J. Larrea, *Contemporary Spanish Painting*, 1953.

⁸¹⁵ La correspondencia afectuosa encontrada en los archivos entre Sweeney y el escultor, en Nueva York desde 1929, demuestra la cercana relación que mantuvieron desde los años cincuenta, aunque la escasez de fechas no nos permiten averiguar cuando se conocieron. Sweeney se refiere a él como *Pepe*, y en una ocasión le recuerda los Buenos ratos compartidos en su «fiesta de cumpleaños en la Academia». Carta de Sweeney a de Creeft, s/f. AAA, José de Creeft Papers, microfilm 377.

⁸¹⁶ José Guerrero: «Puntos fundamentales de la entrevista con José Guerrero», *El Arte Español en el Banquillo*, p. 2. «[...] de esta exposición, me surgió la amistad con Sweeney y me dijo: “Cuando tengas algunas cosas, me llamas, que yo iré siempre a tu estudio”. Y lo cumplió». Pancho Ortuño: «Conversación con José Guerrero», en *José Guerrero*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, 1980, p. 109.

⁸¹⁷ José Guerrero: «New York, New York, o Historia del mequetrefe o del tentetieso» *Mis escritos*, en AJG, leg. 16, pieza 1, pp. 4-5.

Esteban Vicente, establecido en Nueva York desde el principio de la Guerra Civil española, participa en exposiciones históricas para la Escuela de Nueva York como *Talent 1950* y *9th Street*.⁸¹⁸ Quizás pensando que esta exposición con Miró pudiera encasillarlo como extranjero residente en Estados Unidos, Vicente rechaza la propuesta. Para Guerrero, por el contrario, exponer con Miró no solo es una gran ilusión, si no que, a la postre, resulta una oportunidad que, como él mismo explica, le introduce definitivamente en el mercado estadounidense.⁸¹⁹ Cuando Guerrero le envía un catálogo de su exposición *Paintings and Murals by José Guerrero/Recent Graphic Work by Joan Miró* (1954), Sweeney le contesta que está muy satisfecho de que el Arts Club de Chicago tuviera «la iniciativa y el buen juicio de llevar a cabo este proyecto».⁸²⁰

La correspondencia entre Guerrero y Sweeney revela una buena relación entre ellos. Más allá de esta amistad, el director del SRGM se convierte en una suerte de mentor para Guerrero, a quien además de visitar en su estudio de forma más o menos regular, asesora, por ejemplo, en lo referente a galeristas en Europa y concursos en Estados Unidos.⁸²¹ En 1953 anima al pintor a presentarse al premio de la Guggenheim Foundation, y en la carta de recomendación que escribe para el

⁸¹⁸ Celebrada entre abril y mayo de 1950 esta exposición organizada por Samuel Kootz, con la asistencia de Clement Greenberg y Meyer Schapiro, reúne a 23 artistas que pronto serían considerados Expresionistas abstractos como Elaine de Kooning, Frank Kline, Larry Rivers y el propio Vicente. Al año siguiente se celebra *Ninth Street Show* (mayo-junio), organizada por los propios artistas en The Club, un espacio que utilizan para discusiones semanales sobre arte.

⁸¹⁹ José Guerrero: «Miró me abrió las puertas en América». *José Guerrero*, MNCARS, Madrid, 1994, p. 87. En una carta fechada el 2 de diciembre de 1954, Guerrero dice a Sweeney: «Tus visitas a mi estudio han significado mucho para mí y nunca olvidaré tu ayuda en muchas otras cosas». («Your visits to my studio have meant a great deal to me and I shall not forget your help in many other directions»). AJG, Carpeta 20, Pieza 17-8.

⁸²⁰ «Thank you for the godlooking catalogue of your show at the Arts Club of Chicago. I was delighted that they had the enterprise and the good judgement to undertake it». Carta de Sweeney a Guerrero fechada el 29 de junio de 1954. Ver documento anexo n. iv. AJG, C. 20, P. 17-5. Para más información sobre la exposición consultar Inés Vallejo Ulecia: *Esteban Vicente y José Guerrero: dos pintores españoles en Nueva York* (tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 277- 81. Las críticas de la exposición no son positivas, lo cual hace que el apoyo de Sweeney sea especialmente valioso para Guerrero, tal y como expresa en una carta del año siguiente: «[...] es un enorme incentivo adicional cuando los resultados de tu trabajo significa algo para otras personas. Sus visitas a mi estudio han significado mucho para mí y nunca olvidaré su ayuda en tantas otras cosas». Fechada el 2/XII/54. Ver documento anexo n. vii. AJG, C20-P17-8. Tras sus colaboraciones de los años cincuenta, Sweeney y Guerrero continúan en contacto y se visitan siempre que tienen oportunidad. Ver la afectuosa carta escrita por Guerrero a Sweeney fechada el 10/II/67, AJG, C20-P20-2. Documento anexo n. xxi.

⁸²¹ No obstante Miró siempre se refiere a Guerrero como «el joven pintor amigo de Sweeney». Sweeney pone a los dos artistas en contacto durante el viaje a España en 1955. AJG, Carpeta 20, Pieza 18-1. Ver documento anexo n. ix.

pintor asegura que el trabajo de Guerrero es «uno de los artistas jóvenes de Nueva York más interesantes que he descubierto en mucho tiempo». Sweeney está particularmente impresionado por «su tratamiento de la pintura mural a modo de frescos sobre bloques de cemento y estuco», una técnica a la que Sweeney encuentra muchas posibilidades gracias a su interacción con la arquitectura y a su capacidad de servir a la sociedad como arte público.⁸²² Además, Sweeney destaca que Guerrero «tiene una visión realmente propia, un atrevido sentido de la organización del color y coraje para tratar materiales que no le son familiares».⁸²³ Es decir, Sweeney encuentra en Guerrero los atributos que exactamente una década antes había admirado en el joven Jackson Pollock: individualismo, atrevimiento y coraje.

Un par de meses más tarde, en abril de 1954, Sweeney selecciona uno de sus frescos portátiles para la exposición de la Colección de Gloria Vanderbilt en el Hunter College de Nueva York⁸²⁴ y en otoño de ese mismo año Sweeney escribe a Guerrero para comunicarle que el SRGM ha decidido adquirir su obra *Three Blues* (1954). Con gran entusiasmo, Sweeney explica que

El patronato del museo está muy orgulloso de poder añadir esta excelente pintura a la colección. Piensan que contribuirá a crear una sólida base sobre la que construir un conjunto del mejor trabajo realizado hoy en día en Estados Unidos.⁸²⁵

Esta importante compra viene de la mano del Premio de la Graham Foundation de Chicago, que Sweeney le anima a solicitar y que Guerrero consigue en 1958, el

⁸²² «[...] one of the most interesting I have come across among the younger painters in New York for some time. Particularly his treatment of mural materials in the way of frescoes on cinder blocks and cement plaster». Carta de recomendación de Sweeney para José Guerrero. 18 de febrero de 1953. AJG, Carpeta 20, Pieza 17-2. Documento anexo n. xv.

⁸²³ «He has a truly individual vision, a bold sense of color organization and courage in his treatment of unfamiliar material». Carta dirigida a la Fundación Guggenheim, s/f. AJG, Carpeta 20, Pieza 17-2.

⁸²⁴ Además de Sweeney, participan en el jurado el primer director del Museum of Primitive Art Robert Goldwater, autor de *Primitivism and Modern Art* (1938), Meyer Schapiro y el historiador del arte H. W. Jenson.

⁸²⁵ «The Trustees are very proud to be able to add this excellent painting to their collection. They feel it will help to make a solid base on which to build a representative group of the best work being done in America today», AJG, Carpeta 20, Pieza 17-7. Ver documento anexo n. vi. Esta importante adquisición sucede mientras tiene lugar su exposición en la galería de Betty Parsons (27 de septiembre-16 de octubre de 1954).

mismo año que el escultor vasco Eduardo Chillida.⁸²⁶

En definitiva, *Contemporary Spanish Paintings* origina un creciente interés por el arte español en Nueva York mientras que Sweeney favorece la obra de Guerrero (para él un estadounidense de origen español), incorporando su obra en las exposiciones de 1954 (*Younger American Painters*), 1957 (*Recent Acquisitions*) y en la exposición inaugural de 1959, en la que instala *Signs and Portens* (un óleo de 1954 adquirido por el museo), entre Picasso y Miró, en un gesto que, por su parte, deja bien clara la opinión de Sweeney por la pintura de José Guerrero (fig. 133).⁸²⁷

4. 3. 3. *Before Picasso, After Miró* (1960)

Como avanzábamos, Sweeney lleva tiempo pensando en realizar una exposición que muestre la influencia de la obra de Miró en las siguientes generaciones de artistas españoles. En 1960 se le presenta una gran oportunidad, a raíz del inesperado cambio que unos años antes experimenta la política exterior del gobierno de Franco. Entre 1953 y 1954 se produce un cambio en las relaciones entre España y Estados Unidos, y a partir de esa fecha se decide promocionar de manera oficial el nuevo arte español, ofreciendo así una falsa apariencia de permisibilidad ideológica por parte de la dictadura franquista. Para Sweeney, que continúa evitando cualquier implicación política, esta postura colaboracionista de España le permite, sin embargo, la posibilidad de seleccionar obras recientemente realizadas en España. No hay que olvidar que tanto para la exposición de 1941 dedicada a Miró como para la celebrada en las Schaeffer Galleries en 1953, Sweeney únicamente había podido contar con obras que ya se encontraban en Estados Unidos.

Mucho se ha discutido la promoción del arte español por parte del gobierno en estos años, muy acrecentada desde el triunfo de la bienal de Venecia de 1958 -en

⁸²⁶ El jurado está compuesto por a Mies van der Rohe, Grace Morley, William Hartman, Jean Burchard y James Johnson Sweeney. Un año antes este último pide a Guerrero que le envíe unas fotografías de sus murales «para enseñarlos a unos arquitectos de Chicago». Carta de Guerrero a Sweeney fechada el 9 de enero de 1957. AJG, Carpeta 20, Pieza 19-1. Documento anexo n. xiii.

⁸²⁷ Sweeney continúa escribiendo sobre Guerrero en décadas posteriores. Ver *Recent Paintings*, Gruenebaum Gallery, Nueva York, 1978 y «José Guerrero y la nueva escala óptica», en: *José Guerrero, 26 años de pintura*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1976.

el que Eduardo Chillida y Antoni Tàpies obtienen el Gran premio de Escultura y Segundo premio de Pintura respectivamente y Vicente Aguilera Cerni (1920-2005) consigue el Premio Internacional de la Crítica. La historiadora del arte Genoveva Tusell ha concluido que:

[...] en vista del éxito conseguido con el cambio de orientación [...] la administración española decidió encaminar su política cultural hacia lo que hasta entonces se reclamaba en el exterior: la pintura abstracta. Hay que subrayar de forma rotunda esta afirmación, más aún cuando hemos estudiado casos concretos en los que la demanda de arte abstracto surgió desde fuera por más que desde dentro fuera respondida de forma positiva.⁸²⁸

El apoyo gubernamental al arte conduce a una situación insólita: la celebración en el año 1960 de tres grandes exposiciones dedicadas a artistas españoles contemporáneos en la ciudad de Nueva York.⁸²⁹ Del 15 de marzo al 9 de abril, la Pierre Matisse Gallery organiza *Four Spanish Painters*, dedicada a Saura, Rivera, Millares y Canogar, los artistas originarios del grupo El Paso, disuelto tan solo un mes antes.⁸³⁰ Sweeney organiza *Before Picasso, After Miró*, del 21 de junio al 20 de octubre en el SRGM, y el poeta Frank O'Hara dirige del 20 de julio al 25 de septiembre *New Spanish Painting and Sculpture* en el MoMA.⁸³¹

⁸²⁸ Genoveva Tusell: *La normalización artística. Vanguardia y abstracción en las exposiciones oficiales internacionales (1939-1965)*, tesis inédita, UNED, 2002, pp. 562-63.

⁸²⁹ Este salto al ámbito internacional es celebrado por la prensa española, que enaltecida por la atención del director del Guggenheim, publica las siguientes palabras de Sweeney: «El prodigio pictórico español consiste en que cuando lo abstracto se está anquilosando o agotando dentro de los países fundadores o precursores por falta de nuevos talentos, España los produce a chorros, y así es hoy España, no solo por la cantidad, sino por la calidad y originalidad también, la primera potencia en pintura abstracta». J. J. Sweeney en Francisco Lucientes: «Un triunfo más de la pintura abstracta española en Nueva York», *Arriba*, Madrid, 24 de junio de 1960.

⁸³⁰ La idea original, sin embargo, era incluir a Luis Feito, que no fue posible debido a otros compromisos profesionales y fue sustituido por Rivera. Por tanto, que los cuatro artistas fueran los miembros originarios del grupo El Paso no era intencionado. Ver Robert Lubar en: «Millares y la pintura vanguardista española en América», *La balsa de la Medusa*, N. 22, 1992, pp. 49-72.

⁸³¹ Aunque estas tres exposiciones son las más relevantes para nuestro estudio, hay otras que tienen lugar en el mismo año y quisiéramos, al menos, mencionar, pues forman parte de esta eclosión del arte español en Nueva York: La galería Berta Schaeffer reúne ese mismo año una pequeña selección de pintores y escultores españoles bajo el título *Contemporary Spanish Paintings*. La Grace Borgenicht Gallery expone a Luis Feito y la Pierre Matisse Gallery realiza una monográfica de Manolo Millares, estas dos últimas tienen lugar en el mismo mes abril de 1960. Para más información ver Dore Ashton: «Art: Spanish Paintings», *The New York Times*, 13 de abril de 1960. Además, al año siguiente tiene lugar una importante exposición individual de Antoni Tàpies en la Martha Jackson Gallery para la que Sweeney escribe el prólogo del catálogo: *Tàpies: A Catalogue of Paintings in America 1959-1960*, Martha Gallery Nueva York y Gres Gallery, Washington D. C.

La selección de los artistas es muy similar en ambas exposiciones, siendo la única diferencia notable la inclusión, por parte de O'Hara de los escultores Eduardo Chillida, Martín Chirino (n. 1925), Pablo Oteiza y Pablo Serrano (1908-1985), mientras Sweeney se ocupa únicamente de la pintura, aunque incluyendo un mayor número de artistas.⁸³² Como es usual en él, el director del SRGM alude a la juventud y originalidad de los pintores seleccionados para este proyecto, formulando que «no se conocía a ninguno fuera de España antes de 1946».⁸³³ Sin embargo, su selección, llevada a cabo durante un viaje a Madrid y Barcelona en marzo de ese mismo año, revela la familiaridad de Sweeney con el arte español, no obstante, ya había viajado a España en 1955, fecha en la que sabemos por los documentos de archivo que visita el taller de Tàpies.

Merece la pena detenerse en el título escogido por Sweeney: *Before Picasso, After Miró*; es decir, «antes de Picasso, después de Miró», y por varias razones. En primer lugar, nótese que con él Sweeney elimina toda referencia nacional, pues no menciona ni España ni lo español, a diferencia de la exposición del MoMA, que como veremos posee sutiles matices de mayor compromiso político. El título de Sweeney remite al de un libro escrito por James Thrall Soby en 1935, a consecuencia de la retrospectiva dedicada al pintor malagueño en el Wadsworth Atheneum de Hartford un año antes. En *After Picasso* («después de Picasso»), Soby explica que el término *after* hacía referencia a la influencia ejercida por Picasso en las generaciones siguientes.⁸³⁴ Con *Before Picasso, After Miró*, Sweeney alude a Soby al mismo tiempo que lo rebate, como queriendo constatar que es Miró, y no Picasso, el verdadero propulsor de las nuevas corrientes

⁸³² La selección de Sweeney es la siguiente: Eduardo Alcoy (1930-1987), Rafael Canogar (1935), Modest Cuixart (1925-2007), Francisco Farreras (1927), Luis Feito (1929), Juana Francés (1924-1990), Manolo Millares (1926-1972), Joan Miró, Lucio Muñoz, Isidre Nonell (1872-1911), Pablo Picasso, Juan Hernández Pijuán (1931-2005), Carlos Planell (1927), Manuel Rivera (1927-1995), Antonio Saura (1930-1998), Antonio Suárez (1923-2013), Antoni Tàpies (1923-2012), Vicente Vela (1931-2015), Juan Vila Casas (1920-2013), Manuel Viola (1916-1987) y Fernando Zóbel (1924-1984). El SRGM incluye todos los artistas seleccionados por O'Hara excepto Joan Josep Tharrats.

⁸³³ «None of them were known outside Spain before 1946». J. J. Sweeney, *Before Picasso*, 1960, s/p. una observación un poco forzada considerando que en esa fecha Tàpies tenía veintitrés años, Saura dieciséis y Feito diecisiete. El más mayor de estos artistas, Manuel Viola, contaba únicamente con veintisiete años en 1946.

⁸³⁴ James Thrall Soby: *After Picasso*, Dodd, Mead & Co. y Edwin Valentine Mitchell, Hartford y Nueva York, 1935. Mencionaremos también que en el mismo libro, Soby independiza a Miró del grupo surrealista «oficial», matizando que el orden plástico de sus cuadros le hacen alejarse del desorden literario de los surrealistas.

pictóricas en España (una observación incluso extensible a Estados Unidos).⁸³⁵ La exposición bien podría haberse titulado simplemente *After Miró*, pues la inclusión de Nonell posiblemente se deba a una imposición del gobierno español, según apunta la historiadora del arte Genoveva Tusell,⁸³⁶ pues Sweeney no ha demostrado ningún interés en Nonell hasta esta fecha. Como ha explicado María Dolores Jiménez-Blanco, al gobierno español le interesa presentar un artista que, siendo catalán de nacimiento, resulta «más español» desde los estereotipos artísticos.⁸³⁷ Asimismo, la inclusión de Nonell en la exposición que nos ocupa no está del todo integrada tal y como observa el crítico de arte John Canaday:

[...] me temo que Nonell aún me pareció lo que ha sido hasta ahora: uno de esos pintores que te encuentras en museos europeos de provincias con cierta reputación local pero que nunca se ha movido entre los grandes nombres, simplemente porque su lugar no está entre ellos.⁸³⁸

Robert Lubar considera que la inclusión de la pintura de Nonell en la exposición por parte de Sweeney no enfatiza la perspectiva estereotipada del pintor costumbrista de la España de los gitanos. Al contrario, enfatiza las correlaciones formales con otros artistas españoles.⁸³⁹ Sweeney destaca de la pintura del artista catalán: «su consideración elemental por la expresión del material, su orgullo por

⁸³⁵ La influencia de Joan Miró en los jóvenes abstractos españoles ya había sido destacada un año antes por el crítico de arte español Juan Eduardo Cirlot en la exposición de los cuatro pintores del grupo El Paso en la Sala Gaspar. Ver Juan Eduardo Cirlot: *Canogar, Millares, Feito y Saura*, Galería Gaspar, Barcelona, del 10 al 23 de enero de 1959.

⁸³⁶ Concretamente del crítico de arte Luis González Robles, organizador de las exposiciones oficiales de arte español en el extranjero. Genoveva Tusell García: *La internacionalización del arte abstracto español. Exposiciones oficiales en el exterior (1955-1964)*, XI Jornadas de Arte, El Arte español fuera de España, CSIC, Madrid, 2003, p. 127-29. Tusell apunta el hecho de que la exposición *Modern Spanish Painting*, celebrada dos años más tarde en la Tate Gallery de Londres también se abre con cinco pinturas de Isidre Nonell, lo que hace pensar que su presencia puede ser una condición impuesta por la Dirección General de Relaciones Culturales.

⁸³⁷ Nonell había sido elegido en los años cuarenta como punto de partida del arte moderno español por la Academia Breve de Crítica de Arte de Madrid. Paradigmáticamente, esta institución privada surge para impulsar el arte moderno tras la Guerra Civil y concluye con varias exposiciones dedicadas a los informalistas. No nos consta que Sweeney supiera de la Academia, sin embargo, la elección de Nonell tiene mucho que ver con un deseo expreso del gobierno de situar a un artista catalán en los inicios del arte moderno. María Dolores Jiménez-Blanco: *Narrating Modern Spanish Art: a Foreign Affair? James Johnson Sweeney's Views on Spanish Art and its Influence*, Conferencia pronunciada en el Meadows Museum, Dallas, mayo de 2013.

⁸³⁸ «[...] I am afraid that Nonell still looked to me like what he has been until now –one of those painters you come upon in provincial European museums who have some kind of local reputation but has never moved into the major leagues simply because they never belonged there». John Canaday: «Art: Spaniards Aplenty», *The New York Times*, 21 de junio de 1960.

⁸³⁹ Robert Lubar: «Millares y la pintura vanguardista española en América», *La balsa de la Medusa*, N. 22, 1992, pp. 49-72.

la independencia [...] [y] su intensidad pictórica concreta, aunque fundamentalmente no ilustrativa».⁸⁴⁰ Así, mientras la obra de Nonell se desarrolla ajena a lo que sucede en París, desde 1903 «la intensidad de su lenguaje y su interés por los efectos atmosféricos, particularmente españoles», vinculan su trabajo con la última obra de Goya, de una libertad de trazo y expresividad conmovedoras, así como a las últimas tendencias de los pintores españoles contemporáneos.⁸⁴¹

Por otra parte, la incorporación de Nonell a la exposición posibilita el «antes de Picasso» del título, sin que ello deba entenderse como una revisión de la historia de la pintura española. Más bien, como ha señalado María Dolores Jiménez-Blanco, la mención en el título del artista español más internacional funciona como hábil reclamo para dotar a la exposición de un mayor atractivo, puesto que al obviarse por completo el cubismo, la presencia de Picasso en la exposición es meramente anecdótica.⁸⁴² Por tanto, con esta exposición el objetivo de Sweeney se centra en enfatizar cierta corriente artística en la España del siglo xx, la enérgica, emocional, expresiva, independiente, romántica, etc., que tiene como máximo representante a Joan Miró. A su vez, y debido precisamente a la influencia de Miró fuera de sus fronteras, esta tendencia comparte características con el expresionismo abstracto (incluso con el Informalismo producido fuera de Estados Unidos). No obstante, y como ha sido reivindicado en numerosas ocasiones, Picasso y Miró, pero sobre todo este último, son las principales fuentes de las que beben los artistas de la Escuela de Nueva York.⁸⁴³

⁸⁴⁰ «What this opposition of the paintings of Isidro Nonell with the art of the younger Spanish contemporaries of today most surprisingly and effectively illustrates is the links which both have to the enduring tradition of Spanish painting in certain quarters where one might not normally look for such a common denominator: namely, in their basic regard for the material expression, in their pride of independence from alien influence (...) in their concrete, pictorial, yet basically non illustrative, intensity». J. J. Sweeney, *Before Picasso*, 1960, s/p.

⁸⁴¹ «[...] an intensity of expression and an interest in texture effects that is peculiarly Spanish, linking it at once to the work of certain great predecessors –notably that of Goya's last years – and to the surface interests of the younger Spanish painters of today». J. J. Sweeney, *Before Picasso*, 1960, s/p.

⁸⁴² María Dolores Jiménez-Blanco: *Narrating Modern Spanish Art*, 2013.

⁸⁴³ Así lo ha declarado, por ejemplo la historiadora del arte Lucy Lippard: «[...] fue Miró (y Picasso) quien más influyó a la emergente Escuela de Nueva York». [«[...] it was Miró (and Picasso) who most influenced the nascent New York School»]. Lucy Lippard: «New York Letter: Miró and Motherwell», *Art International*, N. 9, diciembre 1965, p. 35.

Si bien Sweeney no podía obviar a Picasso, resulta significativo que a la hora de reivindicar el papel del arte español en el desarrollo del cubismo, sea Gris, y no Picasso, el nombre destacado. Según el comisario, la exposición pretende

[...] ilustrar la continúa vitalidad de la pintura española. El mundo está familiarizado con las contribuciones de Picasso y Miró y la brillante y personal aportación al cubismo de Juan Gris. Pero estos son únicamente las cumbres de una cordillera que se extiende, a través de Goya, Velázquez y Zurbarán y la pintura medieval catalana hasta la cueva de Altamira.⁸⁴⁴

Con estas palabras, Sweeney subraya la continuidad de la nueva pintura española con la tradición más antigua (incluso prehistórica), y por lo tanto más auténtica e independiente.⁸⁴⁵ En este sentido O'Hara elabora un discurso prácticamente idéntico en el MoMA desde donde también enfatiza que «aunque los nuevos españoles han recibido el enorme estímulo de los movimientos artísticos internacionales, no han abandonado los logros del pasado español».⁸⁴⁶ El catálogo imenciona, precisamente, no solo los grandes maestros de la escuela española sino también la herencia romana y el arte prehistórico de Altamira.

Pese a las similitudes en la selección de artistas, existen dos diferencias fundamentales entre las exposiciones del MoMA y del SRGM. La primera disparidad sucede en el ámbito curatorial, pues como señala por entonces John Canaday mientras el MoMA se regocija en los componentes más oscuros del arte español y expone los cuadros sobre un fondo gris, Sweeney rompe con los tópicos y no renuncia a su estilo habitual: unos espaciosos e inmaculados muros blancos

⁸⁴⁴ «The aim of this exhibition is to illustrate the continuing vitality of Spanish painting. The world outside is familiar with the contribution of Picasso and Miró and the brilliantly personal cubist realization of Juan Gris. But these are merely peaks of a range -peaks in our neighborhood. And the range stretches back through Goya, through Velazquez, through Zurbaran and medieval Catalan painting to the cave art of Altamira». J. J. Sweeney, *Before Picasso*, 1960, s/p. Sweeney incluye a Guerrero en la sala de abajo donde también incluye a Picasso y Miró. Consultar Julio Juste y Pancho Ortuño: *José Guerrero*, Sala Amós Salvador, Logroño, 1996, p. 44.

⁸⁴⁵ De acuerdo con Claude Lévi Strauss (1908-2009), el antropólogo francés fundador de la antropología estructural que expone que la verdadera originalidad artística es la de los pueblos «primitivos».

⁸⁴⁶ «Although the new Spaniards have received an enormous stimulus from international art movements they have not discarded the achievements of the Spanish past». Nota de prensa con motivo de la exposición. MoMA Archives, Press Release, nota de prensa del 20 de julio de 1960.

que potencian todos y cada uno de los matices de color de los lienzos.⁸⁴⁷ La segunda diferencia sucede a propósito de la igualmente habitual omisión por parte de Sweeney de cualquier referencia a la situación política en España. El catálogo de O'Hara hace una breve alusión al aislamiento de la cultura española y, por ende, a la importancia del papel del artista en la sociedad, sugiriendo la dimensión transformadora de iniciativas como esta. «[...] Los artistas de ciertos países», advierte O'Hara, «se están anquilosando debido a la falta de contacto con los grandes movimientos culturales de la sociedad contemporánea».⁸⁴⁸ Para O'Hara los artistas españoles combatían este hermetismo pese a señalar «que no se puede decir que sus obras hayan obtenido la aprobación popular generalizada en España»⁸⁴⁹ un osado comentario si tenemos en cuenta que O'Hara está colaborando con el gobierno español en la exposición. Pero mientras O'Hara reivindica los efectos positivos de la permeabilización cultural actual, Sweeney destaca justamente la impermeabilización característica del arte español. Por ejemplo, Sweeney dictamina que la pintura de Isidre Nonell, a la que dedica la mayor parte del texto del catálogo, fue altamente valorada «incluso en su propia época», debido a «su independencia de influencias extranjeras».⁸⁵⁰ De esta manera, la visión de Sweeney se acerca de manera mucho más literal a la imagen proyectada por el gobierno español, que promociona el arte nacional como una consecuencia más de su característica autonomía, en otras palabras, al eslogan turístico acuñado por esos años: *Spain is Different*.⁸⁵¹ Sin embargo, dado que el catálogo de O'Hara reivindica la influencia de primera generación de la vanguardia en los artistas expuestos (Picasso, Julio González, Antoni Gaudí, Miró) pero también el arte medieval o el de las cuevas de Altamira, -siguiendo

⁸⁴⁷ John Canaday: «Art: More from Spain. Modern Museum Show Follows Guggenheim's», *The New York Times*, 20 de julio de 1960.

⁸⁴⁸ «[...] the artists of certain countries are atrophying from lack of contact with the great cultural movements of contemporary society». Frank O'Hara: *New Spanish Painting and Sculpture*, MoMA, Nueva York, 1960, p. 7.

⁸⁴⁹ «It is [this] situation which the activities of these artists are rectifying, even though it cannot be said that their works have gained any widespread popular approval in Spain». Frank O'Hara: *New Spanish Painting and Sculpture*, MoMA, Nueva York, 1960, p. 7. En contra de esta opinión, Natalie Edgar tacha el informalismo español de «aberración provinciana» y denuncia la imposibilidad de un verdadero arte moderno en España dada la ausencia de libertad en la dictadura franquista. «Is There a New Spanish School?», *Art News*, Vol. 59, N. 5, Nueva York, septiembre 1960.

⁸⁵⁰ «Even in his own time his independence of foreign influence was one of the features for which his art was admired». J. J. Sweeney: *Before Picasso*, 1960, s/ p.

⁸⁵¹ G. Tusell: *La normalización artística*, 2002, p. 566.

claramente la genealogía impuesta por Sweeney primero en el MoMA y luego en el SRGM- ambas exposiciones responden adecuadamente a la política cultural exterior del gobierno de España. Como ha apuntado María Dolores Jiménez-Blanco:

El objetivo de las acciones emprendidas por el Ministerio de Asuntos Exteriores era centrar la atención internacional en los jóvenes informalistas españoles y consolidar la idea de un arte español abierto a tendencias internacionales pero también *diferente*. Con gran beneplácito, el MoMA prestó su relevancia institucional a este discurso y durante décadas, incluso los historiadores españoles creyeron esta historia.⁸⁵²

Como consecuencia del éxito de la exposición, varias de las obras entran a formar parte de la colección permanente del museo, como es el caso de *Número 175* (1960, fig. 125), de Luis Feito, un óleo de Manuel Rivera, *Metamorfosis, Espejo* (1960, fig. 126), *Gran pintura* (1958) de Antoni Tàpies (fig. 127) y *Adiós* (1959) de Antonio Saura (fig. 128). Estas obras enriquecen la representación de arte español en el museo que ya cuenta con múltiples ejemplos de la obra de Picasso, Gris y Miró, algunos de los cuales son adquisiciones del propio Sweeney, como *Paisaje* (1927) de Miró, *Sátiro con mujer dormida* (Suite Vollard, 12 de junio de 1936) de Picasso, la escultura de Eduardo Chillida *Desde Dentro* (1953, fig. 129) o las adquisiciones más recientes obtenidas gracias a *Younger European Painters* como *Variaciones* (1951) de Pablo Palazuelo (fig. 113).⁸⁵³

4. 3. 4. Sweeney y el estímulo al arte catalán

Como consecuencia de la cercanía de Sweeney con Joan Miró y su círculo, durante los años cincuenta el director del SRGM participa en varias iniciativas que impulsan el arte catalán en Estados Unidos. La reivindicación de las raíces

⁸⁵² «The goal of the actions taken by the Spanish Foreign Affairs Ministry was to focus international attention on the young Spanish Informalist painters and to consolidate the idea of a Spanish art open to international trends, but also *different* from them. With great approbation, the Museum of Modern Art lent its institutional weight to this discourse. For decades, even Spanish art historians believed the story». M. D. Jiménez-Blanco: «Spanishness and Difference», 2013, p. 20. Opinión compartida por Robert Lubar, que explica que «el contexto de una exposición dedicada al arte español contemporáneo, sirvió para proponer una ideología determinada en relación con el régimen político español, cuyos términos son apertura, libertad individual y reciprocidad. Aunque [...] los amplios parámetros de esta posición habían sido articulados por el MoMA ya en 1936». R. Lubar: «Millares y la pintura vanguardista...», 1992, p. 52.

⁸⁵³ La obra de Palazuelo se encuentra en alza desde la obtención del quinto premio en el Carnegie International con *Mandala* en 1958.

catalanas en los años del franquismo, incluso fuera de España, es relevante y merecen una atención aparte.

Antoni Tàpies, líder de los jóvenes pintores

El contacto de Tàpies con Sweeney provoca un gran impulso en cuanto a la proyección internacional de su obra, de manera semejante al patrocinio del que se benefician Joan Miró, José Guerrero o Eduardo Chillida. Ambos se conocen a través de la galerista Martha Jackson, que insiste en presentarlos, pero ya a finales de 1953 Tàpies deja algunas de sus obras junto con varias fotografías en el SRGM a la atención de Sweeney. Tras el estudio de estas, el director del museo escribe al artista para destacar «la sensibilidad y sofisticación de su obra», especialmente un lienzo reciente, *Número 44*.⁸⁵⁴ Cinco años más tarde Sweeney adquiere para el museo una obra de 1958, *Gran pintura*, mientras que participa en el jurado que concede a Tàpies el premio Carnegie International de Pittsburg.⁸⁵⁵ Este galardón procura una gran difusión de su obra en Estados Unidos, como el propio artista señala: «aquellos meses y los siguientes que, con la concesión de aquel Gran Premio [...] y con la solicitud de numerosas exposiciones en el extranjero y la publicación de diversos artículos importantes sobre mi obra, fueron una época, digamos, de éxito».⁸⁵⁶

En 1961, Sweeney es ya uno de los mayores defensores de la obra de Tàpies fuera de España. En el catálogo de la primera exposición del artista en Estados Unidos declara: «Tàpies, a los 37, es el líder de la más joven generación de pintores en España, siendo, al mismo tiempo, un tradicionalista profundo en la faceta más íntima y respetuosa con el arte de su país».⁸⁵⁷ La conexión con la tradición se

⁸⁵⁴ Primera carta de Sweeney a Tàpies fechada el 2/XI/1943. Arxiu Tàpies, Caja 21, S3AC132. Ver documento anexo n. iii.

⁸⁵⁵ El jurado estaba compuesto por Sweeney, Marcel Duchamp, el historiador del arte italiano Lionello Venturi, Raoul Ubac, Mary Callery y Vincent Price. Para más información sobre este premio y la presencia española en él, remito a Teresa Posada Kubissa: «Pintores españoles en el “Premio Carnegie”, 1896-1970», *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008, pp. 505-12, Javier Pérez Segura: *Scandal & Success. Picasso, Dalí y Miró en Estados Unidos (El Instituto Carnegie y otros relatos Americanos)*, Eutelequia, Madrid, 2012 y del mismo autor: «“La piel de un gran elefante gris.” El triunfo de Tàpies en la Internacional de Pittsburgh de 1958» e-artDocuments, 6, 2013, pp. 1-20, ISSN: 2013-6277 .

⁸⁵⁶ Antoni Tàpies: *Memoria personal*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1983, p. 370.

⁸⁵⁷ «Tàpies, at 37, is the leader of the younger generation of painters in Spain, both at the same time a profound traditionalist in the most intimately native and venerable facets of his country's

realiza, nos dice Sweeney, a través de dos influencias fundamentales: la primera es, como ya había expuesto en la exposición *Before Picasso, After Miró*, la del gran maestro: «Miró es el predecesor a quién Tàpies y los artistas catalanes más jóvenes miran con admiración y emulación, más que a Picasso». Pero con el segundo referente Sweeney insiste en las raíces catalanas del pintor: «Miró y Gaudí, pintor y arquitecto. Los intereses de ambos en las superficies y la osadía con la que ambos emplearon materiales poco convencionales en su trabajo para conseguir nuevos y personales objetivos».⁸⁵⁸

La atmósfera (catalana) de Miró

Antes de abandonar el SRGM, Sweeney lleva a cabo dos últimos proyectos que implican a Miró de nuevo en el museo. En 1959 Sweeney escribe el prólogo de *Atmósfera Miró*, un libro ilustrado con fotografías de Joaquim Gomis (1902-1991) seleccionadas por el comisario y promotor cultural Joan Prats (1891-1970) que muestran, entrelazadas con fotografías de sus obras, imágenes de la casa de pintor, fotografías personales, objetos encontrados y conservados por el artista, la playa de Montroig, vistas del primer taller del pintor en el Pasaje del Crédito, la catedral de Palma, olivos y calabazas de formas fantásticas..., todo lo que, en definitiva, conforma la «atmósfera» del artista, pues «para apreciar el arte de Miró es preciso comprender su mundo».⁸⁵⁹ De esta forma, Sweeney enfatiza la presencia de las raíces catalanas y del carácter mediterráneo en la expresión artística del pintor:

su arte es su circunstancia ambiental, trasmutada en forma estética por la intensidad de su adhesión a ella y plasmada por la idoneidad de su arte.

art». J. J. Sweeney: *Tàpies. A Catalog of Paintings in America, 1959-1960*, Martha Jackson Gallery, Nueva York, 1961, p. 4. Esta exposición se adelanta a la gran retrospectiva en el SRGM en 1962 que significa un hito en su fortuna crítica en EE. UU. (entre las reseñas se encuentra la que Salvador Dalí escribe en *Art News*, titulado «Tàpies, Tàpies, classic, classic!», *Art News*, Vol. 61, N. 3, mayo 1962). Además, ese mismo año la Kestner Gesellschaft de Hannover y la Kunsthau de Zúrich celebran su primera retrospectiva europea y el crítico de arte Juan Eduardo Cirlot publica en la editorial Seix Barral de Barcelona su libro-compendio *Significación de la pintura de Tàpies*. Sweeney y Tàpies continúan en contacto durante las décadas siguientes tal y como demuestra la correspondencia encontrada en el Arxiu Tàpies (ver documentación anexa).

⁸⁵⁸ «Miró is the predecessor, to whom Tàpies and the younger Catalan artists today look with admiration and emulation rather than Picasso. Miro and Gaudí, painter and architect, the surfaces interests of both and the boldness with which both employ unconventional materials in their work to fresh and personal ends». J. J. Sweeney, *Tàpies. A Catalog of Paintings*, 1961.

⁸⁵⁹ J. J. Sweeney: *Atmósfera Miró*, Editorial RM, Barcelona, 1959, s/p.

[...] De esa material prima que es su circunstancia íntima, su «atmósfera»
-humilde pero suya-, brota el mágico cortejo de su fantástico mundo.⁸⁶⁰

La siguiente iniciativa tiene lugar en el museo del 30 de marzo al 16 de abril de 1961 y consiste en la exposición del mural compuesto por ciento veintiocho placas de cerámica realizadas por Joan Miró y el ceramista y crítico de arte Joseph Llorens Artigas (1892-1980) para Harvard University, su destino final. La obra es un encargo del arquitecto alemán Walter Gropius (1883-1969) para sustituir otro que Miró realiza en 1950-51 que se había deteriorado y que James Thrall Soby había denominado «con toda certeza uno de los murales contemporáneos más impresionantes».⁸⁶¹ Miró busca con este trabajo «establecer contacto directo con los estudiantes, los jóvenes de mañana. Es mejor influir a las jóvenes generaciones que intentar transformar a los viejos tercios».⁸⁶² Sweeney muestra el mural junto a otras obras de Miró pertenecientes a la colección permanente, como *Pórtico*. El mural, que carece de título, continúa la temática de los personajes y las estrellas en la noche (fig. 132).

Antoni Gaudí, la arquitectura humanizada

Otra consecuencia del contacto de Sweeney con artistas e intelectuales catalanes se concreta en un libro monográfico sobre Antoni Gaudí (1852-1926) escrito junto al arquitecto Josep Lluís Sert y en el que de nuevo cuenta con la colaboración de Joan Prats (1891-1970) y Joaquim Gomis.⁸⁶³

Según los autores, la publicación de esta monografía es necesaria por dos razones fundamentales: en primer lugar, por la malinterpretación que se ha venido realizando de la arquitectura de Gaudí. Además, porque el enfoque del arquitecto es particularmente oportuno para las necesidades de la arquitectura contemporánea. Sweeney y Sert inciden en que las tendencias puristas, aunque

⁸⁶⁰ J. J. Sweeney, *Atmósfera Miró*, 1959, s/p.

⁸⁶¹ «[...] assuredly is among the most impressive contemporary murals». James Thrall Soby: *Joan Miró*, MoMA, Nueva York, 1959, p. 126.

⁸⁶² «[...] establish close contact with the student, the young men of tomorrow. It is better to influence the young generation than to try to convert stubborn old men». «Boiling Internally», *Time*, Vol. 62, N. 2, 10 de julio de 1950, p. 45.

⁸⁶³ Sert, Gomis y Prats habían llevado a cabo una importante labor de promoción artística antes de la Guerra Civil y en 1932 habían sido los fundadores de Amics de l'Art Nou (ADLAN).

muy pertinentes tras la Segunda Guerra Mundial, han dejado claras carencias en cuanto a diversidad de propuestas y es necesaria cierta humanización de la arquitectura, pues «hay, por una parte, una tendencia peligrosa hacia limitar la arquitectura a un experimento estético desconectado de la vida; por otra parte, existe otra corriente que trata la tecnología como un fin en vez de un medio».⁸⁶⁴

Esta reivindicación de una arquitectura en la que priman los aspectos artesanales, locales y orgánicos constituye otro de los eslabones con los que Sweeney construye un discurso que amplía los límites del arte moderno, incorporando las manifestaciones más subjetivas y emocionales del arte moderno al relato oficial. El libro está dedicado a los canteros, albañiles y herreros que trabajaron con Gaudí y presenta al arquitecto catalán como un constructor excepcional, conocedor de las técnicas, materiales y tradiciones populares que nunca olvidó las formas de la naturaleza. Su trabajo, vinculado tanto a las corrientes europeas del neogótico y el Art Nouveau como a la arquitectura tradicional catalana, se alza, según sus autores, como uno de los ejemplos más originales de la arquitectura del siglo XIX.

El interés de Sweeney por la obra de Gaudí le había llevado a impartir una conferencia en The Frick Collection de Nueva York sobre su arquitectura en diciembre de 1952. En enero de 1958 participa en un simposio celebrado en el MoMA a propósito de la exposición dedicada al arquitecto modernista junto a Sert y Henry-Russell Hitchcock, director de la exposición y autor del catálogo.⁸⁶⁵ Salvador Dalí también estaba invitado pero un problema de salud le impide viajar a Nueva York y se escucha, en su lugar, la grabación de su conferencia en la que declara que Gaudí es «el único verdadero genio moderno», una opinión corroborada, siempre según Dalí, por el propio Picasso. Para el pintor surrealista: Miró es folklórico, pero Gaudí por el contrario, «se esta convirtiendo en el profeta de un inminente clasicismo».⁸⁶⁶ Para Josep Lluís Sert uno de los aspectos más

⁸⁶⁴ «There is, on one hand, a dangerous trend towards limiting architecture to an aesthetic experiment detached from life, and, on the other, towards making Technology an end instead of a means». James Johnson Sweeney y Josep Lluís Sert: *Antoni Gaudí*, Frederick A. Praeger, Publishers, Nueva York, 1960, p. 173.

⁸⁶⁵ En principio el museo había concebido una muestra conjunta de la obra de Gaudí y del arquitecto y diseñador escocés Charles Rennie Mackintosh (1868-1928). Finalmente, «The Architecture of Antoni Gaudí» se dedica únicamente al primero y puede contemplarse en el museo del 18 de diciembre de 1957 al 23 de febrero de 1958.

⁸⁶⁶ «Gaudí symposium at Museum of Modern Art», MoMA Archives, Museum Related Events, Sound Recording [Tapes 58.1, 58ID, 58.2 y 58 2D].

destacables de Gaudí es su familiaridad con el oficio de la construcción, a lo que Sweeney añade que «para ser un buen arquitecto se debe ser un buen escultor y pintor, no únicamente constructor».⁸⁶⁷

Por último, no debemos pasar por alto el carácter tan significativo de esta reivindicación del trabajo de Gaudí en el MoMA, no solo debido a su papel definitivo de esta institución en la consolidación de tendencias, sino porque desde sus inicios el museo había abogado por la arquitectura racionalista.⁸⁶⁸ Como la responsable de organizar el simposio sobre Gaudí escribe a Sweeney: «muchos de nosotros tuvimos la sensación de que en el curso de la discusión se estaba esbozando el próximo capítulo en la historia de la arquitectura moderna».⁸⁶⁹

5. Política curatorial y metodología expositiva. La visión de Sweeney para el SRGM

Si bien venimos reflexionando sobre el contenido de las exposiciones de Sweeney en el SRGM, hemos de detenernos igualmente a valorar las metodologías desarrolladas por el director del museo para hacer llegar ese contenido al público.

Las correlaciones visuales en las exposiciones de Sweeney en el SRGM

Sweeney considera que el objetivo de un buen conservador es conseguir que el público disfrute del arte moderno sin necesidad de conocimientos previos o de la

⁸⁶⁷ Este es un concepto que Sweeney toma del crítico de arte John Ruskin (1819-1900) y que años después pone en relación al escultor español Eduardo Chillida a propósito de su formación académica y al sentido arquitectónico de su escultura, cuando dice: «El arquitecto que no era escultor o pintor no era nada más que un enmarcador a gran escala». («The architect who was not a sculptor or a painter was nothing better than a frame-maker on a larger scale».) Para más información consultar: Joan Evans: *John Ruskin, The Early Years*, Haskell House Publishers, Nueva York, 1970, p. 210. En su libro, Sweeney y Sert dedican un capítulo al Gaudí escultor.

⁸⁶⁸ En 1928, Henry-Russell Hitchcock había declarado a propósito de la polémica en torno al ornamento en arquitectura, que la proporción era la única decoración que la arquitectura necesitaba. (Ver «The Architectural Work of J.J.P. Oud», *Arts* 13, 28 de febrero de 1928, pp. 97-103). Poco más tarde, junto a Philip Johnson, Hitchcock acuña y define el llamado Estilo Internacional con la exposición *Modern Architecture: International Exhibition* (1932). En la revisión de estas ideas realizada en 1966, *The International Style, Twenty Years After*, matiza que la decoración era es más una cuestión de gusto que de principios estéticos. (Ver Henry-Russell Hitchcock y Phillip Johnson: *The International Style*, Norton and Co. Nueva York, 1966, p. 242). Pese a las nuevas tendencias en arquitectura, debemos mencionar que el catálogo de la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* incluye cuatro fotografías de la Casa Milá, Casa Batlló y la Sagrada Familia.

⁸⁶⁹ «Many of us had the feeling that in the course of the discussion, the next chapter in the history of modern architecture was being sketched». Sra. de August Heckscher, presidenta del Comité para el simposio sobre Antoni Gaudí. Carta escrita a Sweeney el 6 de febrero de 1958, SRGM Archives.

asistencia de cartelas en las paredes. Para él, el visitante del museo únicamente puede alcanzar la «función crítica» a través de la experiencia visual directa, un hábito más educativo y eficaz que los textos explicativos, que tienden a neutralizar el efecto directo que producen las imágenes. Sweeney explica esta idea, de suma importancia para él en una pequeña introducción a la colección:

El enfoque del programa educativo del Guggenheim Museum tiene por objetivo desarrollar la apreciación del arte contemporáneo a través de la seducción directa, sensual y estética de las propias pinturas y esculturas, antes que a través de una dependencia de la asociación de intereses relacionados con las obras de arte pero esencialmente externos a ellas.⁸⁷⁰

En este sentido debemos destacar que como ya se anticipaba en *Plastic Redirections*, en su trabajo en The Renaissance Society y en el MoMA, Sweeney desarrolla un método expositivo basado, no en categorías o escuelas nacionales, sino en correlaciones formales entre las obras, tal y como explica Dore Ashton:

Cuando instalas obras para contrastar lo visual y no lo intelectual, pensar en las relaciones espaciales y las tensiones existentes entre objetos es lo que provoca el pensamiento crítico, que es más importante que los datos cronológicos e históricos.⁸⁷¹

Esta es una práctica que cuenta con varios antecedentes que debemos mencionar. En primer lugar, ya hemos visto como Alfred Barr también rechaza la categorización por nacionalidades en el MoMA, al igual que Albert Barnes, que lejos de agrupar su colección geográfica o cronológicamente, desarrolla un sistema de composiciones de apariencia simétrica denominados *ensembles*, uno de los cuales podemos observar en la fig. 134.⁸⁷² Por último, Duncan Phillips apuesta por

⁸⁷⁰ «The Guggenheim Museum's educational approach aims at developing popular appreciation of contemporary art through a stimulation of interest in it by the direct, sensuous and esthetic appeals of the pictures and sculptures themselves, rather than through a dependence on the associational interests related to the works of art, but essentially extrinsic to them». J. J. Sweeney: *The Solomon R. Guggenheim Museum*, SRGM, Nueva York, s/f, s/p.

⁸⁷¹ «When you install pictures so that visual and not intellectual focal points are contrasted, thinking of space relationships and tensions between objects, these relationships and contrasts bring out criticism, which is more important than chronological or historical data». Dore Ashton: «Museum Prospect: Director of Guggenheim Discusses His Plans» *The New York Times*, 18 de noviembre de 1956.

⁸⁷² Estos conjuntos de obras formados por pinturas y piezas de metalurgia (herramientas, cerraduras, etc) buscan relaciones armoniosas en un modo semejante a la que se produce entre instrumentos en las composiciones musicales.

mostrar sus obras en la Phillips Collection (Washington D. C.) en lo que él denomina «unidades». Las unidades consisten en pequeñas galerías en las que cinco o seis piezas conversan prescindiendo de convenciones cronológicas. En algunas ocasiones las piezas se organizan buscando analogías, en otras, el contraste.

Como Phillips, que prefiere mostrar las obras en pequeños grupos, Sweeney prefiere muestras no demasiado extensas –en líneas generales no más de ciento cincuenta obras- y que puedan disfrutarse en atmósferas íntimas. Sin embargo, no todo es armonía en las instalaciones de Sweeney, su estilo expositivo armoniza el deleite estético de las obras con el impacto visual de elementos inesperados. Él mismo explica que toda exposición debe ser: «sensual, someramente decorativa, y fundamentalmente crítica», pero, continúa diciendo: «quiero que te acierte en el ojo y te mantenga mirando las obras».⁸⁷³ Esta idea de Sweeney es muy similar a otra imagen proyectada por Joan Miró años antes y que Sweeney sin duda conoce. El pintor explica que «una materia rica y vigorosa me parece necesaria para dar al espectador ese golpe en pleno rostro que debe alcanzarlo antes de que intervenga la reflexión».⁸⁷⁴

La transformación de la colección permanente

Una entrevista llevada a cabo por Aline Louchheim para el *The New York Times* en 1953, revela la enorme expectación creada con la nueva dirección del museo. La escritora parafrasea a Paul Sachs para destacar cómo Sweeney ha transformado por completo el Non Objective Painting Museum hasta convertirlo en un museo «totalmente nuevo». Sweeney por su parte hace acopio de su independencia explicando que no tiene la intención de convertir el SRGM en «otro museo neoyorquino» y expresa su deseo de respetar el origen de colección privada:

No existe la voluntad de ser universal, político, histórico o completo. [El museo] continuará creciendo basándose en la adquisición de obras

⁸⁷³ «I want it to hit you in the eye and hold you, so you look at the pictures». En Aline Louchheim (Saarinen), «A Museum Takes on a New Life», *The New York Times*, 1 de marzo de 1953.

⁸⁷⁴ «Où allez-vous Miró?» *Cahiers d'Art*, N. 8-10, París, 1936, pp. 261-66. Número aparecido en mayo de 1937. Traducción procedente de M. Rowell, *Joan Miró. Escritos*, 2002, pp. 214-15.

pioneras y de calidad; una calidad basada en el juicio de una persona, el director, con la aprobación del patronato.⁸⁷⁵

Sweeney elabora un intenso programa adquisitivo para ampliar la colección permanente. Tan sólo entre 1952 y 1959 añade doscientas cuarenta obras a la colección. Una de las primeras decisiones de Sweeney en este sentido es la de ampliar el repertorio escultórico, que era muy escaso en la colección inicial, pues su carácter corpóreo no sintonizaba con la estética promulgada por Hilla Rebay. El único escultor que había seducido a Hilla Rebay era el artista ruso Naum Gabo (1890-1977), representado en la colección inicial con cuatro esculturas.⁸⁷⁶

Bien a través de compras o de donaciones Sweeney incorpora a la colección permanente un importante número de piezas escultóricas, algunas de las cuales continúan siendo muy emblemáticas para el museo, como la *Columna torcida* (1947) de Antoine Pevsner, *Maggy* (1912, fundición de 1954) de Raymond Duchamp-Villon, *Pomona con los brazos caídos* (1937) de Aristide Maillol, y numerosas obras de Alexander Archipenko, Alberto Giacometti, Amedeo Modigliani y las once obras adquiridas de Constantin Brâncuși, muchas de las cuales se sitúan en el atrio interior en la exposición inaugural del nuevo edificio. Alexander Calder, dona cinco obras al SRGM durante la dirección de Sweeney,⁸⁷⁷ y el museo realiza algunos encargos como como *Figura de pie* (1955-60) de Henry Moore y *Pórtico* (1956) de Joan Miró.

En lo referente a la pintura, entre los primeros encargados de modernizar la colección bajo el liderazgo de Sweeney destacan Kazimir Malevich, Natalia

⁸⁷⁵ «There will be no attempt to be catholic, political, historical, or comprehensive. It will be kept growing by an accumulation based on quality, quality as it exists in the judgement of one person, the director, with the approval of the trustees, and by the acquisition of pioneering work». Aline Louchheim (Saarinen): «A Museum Takes on a New Life», *The New York Times*, 1 de marzo de 1953.

⁸⁷⁶ Es quizás debido a este interés en el medio escultórico que Sweeney apoya una iniciativa del Sculptors Guild, asociación fundada en 1937 para la difusión de la escultura moderna en Estados Unidos. En la primavera de 1955 el Sculptors Guild alquila parte del solar donde se está construyendo el nuevo edificio, en el espacio inicialmente destinado al garaje privado de los empleados del museo. Sweeney aprueba esta exposición antes de empiecen las obras de construcción.

⁸⁷⁷ Colección que se amplia con escultores contemporáneos como László Moholy-Nagy, Naum Gabo, Claire Falkenstein (1908-1997), Max Ernst, Theodore Roszak (1907-1981), Takeo Yamaguchi, (1902-1983), Pietro Consagra (1920-2005) o Eduardo Chillida.

Goncharova (1881-1962) y Mikhail Larionov (1881-1964). Sin embargo, las adquisiciones más celebradas de ese periodo son *Mandolina y guitarra* (1924) de Picasso y *Hombre de brazos cruzados* (1889) de Paul Cézanne (también conocida como *El relojero*, fig. 135). Esta última es una adquisición emblemática aunque no exenta de controversia por su elevado coste (Sweeney paga cien mil dólares por este lienzo en 1954). Sin embargo, su compra es fundamental para Sweeney pues con ella retrasa el origen del arte moderno hasta Cézanne, siguiendo el esquema propuesto por Alfred Barr en el MoMA del que hemos hablado en el capítulo III. Sweeney ofrece continuación al planteamiento de Barr y corrobora que el posimpresionismo desemboca en las vanguardias y continúa en la Escuela de Nueva York; apuesta que, como hemos visto, termina imponiéndose.⁸⁷⁸

Como anunciábamos, la dirección del SRGM ofrece una gran oportunidad a Sweeney, pues la colección está, como él mismo escribe en 1959, «aún formándose». Tal vez debido a su experiencia en el MoMA, Sweeney tiene una visión clara y delimitada de lo que debe ser un museo de arte contemporáneo:

Debe ser un organismo vivo, reflejo de la mejor creatividad del periodo y por tanto nunca debe convertirse en un mero repertorio. Ha de ser una entidad activa, generando en el público el interés en aquello que su patronato y sus empleados consideren que se merece más atención, estudio y seguimiento dentro de la escena estética contemporánea.

Como ya propusiera en el MoMA, Sweeney reivindica la calidad por encima de la cantidad, subrayando que el museo «debería concentrarse en obras que fueran interesantes por sí mismas, más que por asociación o por su lugar en la evolución de las formas visuales». Esto le distancia de la política curatorial del MoMA, en la que en las décadas anteriores se habían enfatizado las asociaciones formales, pero no por el puro placer estético (como propone Sweeney) sino para justificar la genealogía del arte moderno. Además, el director del SRGM insiste en que se «debe incitar al observador a que abandone lo familiar y llegue a lo desconocido»,

⁸⁷⁸ J. P. Lorente Lorente, *Los museos de arte contemporáneo*, 2008, p. 225.

pues «una vez que la colección está formada, igual que una vez que el criterio de una persona está formado, ya está muerto».⁸⁷⁹

Pese a la contemporaneidad defendida por Sweeney, su política adquisitiva recibe años más tarde las críticas de Thomas B. Hess (1920-1978), editor de *Art News* y «vehículo de propaganda para el lanzamiento internacional de la Escuela de Nueva York».⁸⁸⁰ Hess reprocha a Sweeney que sus exposiciones sean más originales que sus adquisiciones y que emplee los fondos del museo para adquirir obras de artistas de reputación establecida (con el consecuente elevado coste para el museo), mientras que Gorky, Newman, Rothko o Still podrían haber entrado en la colección cuando sus obras eran aún asequibles.⁸⁸¹ Si bien es cierto que estos artistas no se incluyen en los planes de Sweeney para la colección permanente, otros como Stuart Davis, Franz Kline, Willem de Kooning y Jackson Pollock sí consiguen representación en el museo. Quizás el factor más irritante para la nueva generación de críticos estadounidenses es que Sweeney adquiera costosas obras de los maestros europeos de la vanguardia como Braque, Miró o Cézanne, a la par que obras de jóvenes artistas europeos como es el caso de Alberto Burri (fig. 137), Antoni Tàpies y José Guerrero.

Sin embargo, y en gran parte debido a las conexiones de Sweeney con el mundo de la vanguardia europea, el SRGM recibe varias donaciones importantes durante los años en los que Sweeney se hace cargo de su dirección, siendo una de las más importantes el legado de parte de la colección de Katherine S. Dreier, directora de la Société Anonyme. En 1953 el museo recibe parte veintiocho piezas entre las que se encuentran: la escultura de madera de roble titulada *Niña francesa* (Brâncuși, 1914-18), un bronce de Archipenko de 1919, un móvil de Calder de

⁸⁷⁹ «It should be a vital organism, reflective of the highest creativity of the period. As such it can never become a mere repository. It should be an active agent provoking public interest in what its Board and its staff feel is most deserving of attention, study and emulation on the contemporary esthetic scene. [...] It should focus on work which is primarily interesting in itself rather than for its associations, or for its place in the evolution of visual forms. It should constantly prod the observer to reach out from the familiar to the unfamiliar [...] For once a Collection is formed, just as once a taste is formed –it is already dead». J. J. Sweeney: *A Handbook to The Solomon R. Guggenheim Museum Collection*, The Solomon Guggenheim Foundation, Nueva York, 1959, p. 14.

⁸⁸⁰ Según la historiadora del arte Barbara Rose: *Autocritique: Essays on Art and Anti-Art: 1963-1987*, Weidenfeld and Nicolson, Nueva York, 1988, pp. xii.

⁸⁸¹ Thomas B. Hess: «In the Good Old Guggenheim», *New York Magazine*, 21 de junio de 1976.

1935, *Gato* (Duchamp-Villon, 1913) *Composición* (Mondrian, 1929), *Naturaleza muerta* (Gris, 1916) y tres collages del dadaísta alemán Kurt Schwitters correspondientes al periodo 1919-1921.⁸⁸²

6. The Guggenheim International Award

Por último quisiéramos mencionar una iniciativa de Sweeney que de nuevo obedece a su interés por la internacionalidad de las corrientes artísticas. Se trata del *Guggenheim International Award* (GIA), un premio bianual creado en 1956 y concedido por la Fundación Guggenheim al mérito en las Bellas Artes. El premio, otorgado por un jurado internacional (con una dotación de diez mil dólares) a un artista independientemente de su nacionalidad, se concibe como una suerte de Premio Nobel en el campo de las artes visuales, ya que no existe una categoría semejante.⁸⁸³ Según se explica en el catálogo de 1958, el objetivo del premio es «estimular el interés del público en el arte contemporáneo a la vez que motivar a los artistas de todo el mundo».⁸⁸⁴

El GIA también coincide con el momento en el que Sweeney tiene una mayor proyección internacional con su actividad fuera del museo. Desde mediados de los años cuarenta, Sweeney ha estado ejerciendo su influencia internacional principalmente a través de dos organizaciones: el International Council of the MoMA⁸⁸⁵ y The International Association of Art Critics: una asociación no gubernamental bajo la supervisión de la UNESCO fundada en 1950 con

⁸⁸² Para más información consultar Louise Averill Svendsen: «The Collection», *Guggenheim Museum: The Building, The Collection, General Information*, SRGM, Nueva York, c.1980, folleto s/p.

⁸⁸³ «El Premio Nobel sería, creo, la analogía más cercana en trascendencia y objetivos» («The Nobel Prize would, I think, be the closetst analogy in scope and purpose»), dice el historiador y comisario Carl Zigrosser (1891-1975) a Harry Guggenheim el 1 de febrero de 1955. SRGM Archives, JJS Records, A00001, Caja 242, Carpeta 34.

⁸⁸⁴ «The aim of the Award is to stimulate public interest in contemporary art and in this way to encourage the work of artists throughout the world». J. J. Sweeney: *Guggenheim International Award*, SRGM, Nueva York, 1958.

⁸⁸⁵ Entre 1953 y 1962 el International Council es una de las entidades organizadoras de las bienales de Venecia y São Paulo y festivales en París, Japón, Kassel e India. A principios de los años sesenta evoluciona hacia un programa de exposiciones itinerante, pero sus años de mayor influencia tienen lugar tras su fundación, cuando organiza muestras de arte estadounidense para el exterior tan influyentes como «Twelve Modern American Painters and Sculptors», que circula por seis países europeos entre 1953 y 1954, «Modern Art in the United States», que puede contemplarse en ocho países europeos durante la siguiente temporada, y el definitivo impulso al expresionismo abstracto en el exterior, «The New American Painting», popularmente conocido como un Armory Show a la inversa, pues lleva las últimas tendencias artísticas al viejo continente.

representantes de treinta y cuatro naciones y que Sweeney preside desde 1957 hasta 1963. El director del SRGM se une a ambas instituciones en 1947, convirtiéndose en presidente de la segunda en 1963. La AICA, tal y como es conocida por sus siglas en francés, se ocupa por estos años de organizar las bienales de Venecia, São Paulo y París.

El jurado del GIA está formado por la AICA y la Asociación Internacional de las Artes Plásticas, y conceden varios premios, un único primer puesto y menciones nacionales y secundarias. Las obras deben de haberse realizado en los últimos tres años y exhibidas públicamente durante los últimos dos.

El artista británico Ben Nicholson (1894-1982) consigue el primer premio por su obra *Agosto* (1956) en la primera convocatoria. La segunda edición concede el premio a Joan Miró, a quien Sweeney tiene que convencer para su aceptación, pues, como Rothko, también quiso rehusarlo.⁸⁸⁶ La obra premiada consiste en dos murales: *Noche y Día* (1957-58), realizados junto a Joseph Llorens Artigas para la sede de la UNESCO en París. Sweeney señala la obra como

[...] el más resultado más impresionante en la técnica del mural en los últimos cincuenta años junto al *Guernica* de Picasso [...]. En él Miró lleva el lenguaje de las alegres pinturas, tan a menudo consideradas infantiles y frívolas, a un nivel monumental con ricas y sutiles texturas.⁸⁸⁷

El GIA es generoso con los artistas españoles: el mismo año que es concedido a Miró (1958), el madrileño Francisco Bores (1898-1972) obtiene una mención especial por *La Playa* (1957) y Pablo Palazuelo recibe el quinto premio. En 1960 Antonio Saura (n. 1930) consigue un premio por *Lolita*, un lienzo del mismo año.

⁸⁸⁶ Rechazó el cheque diciendo por no estar de acuerdo con la política de «atraer la pintura al ámbito competitivo». («I look forward to the time when honors can be bestowed simply for the meaning of a man's work – without enticing paintings into the competitive arena»). Lee Seldes: *The Legacy of Mark Rothko*, Holt, Rinehart, and Winston, Nueva York, 1978, p. 39.

⁸⁸⁷ «In the field of painting perhaps the most striking mural achievement of the past fifty years with Picasso's *Guernica* [...]. Here Miro has carried the language of those gay paintings so often regarded as infantile and frivolous to a monumental level rich in subtle surface effects-the finest of that wide group of decorations commissioned by UNESCO, including work by such masters as Picasso, More, Arp, and a hal-dozen younger leaders». J. J. Sweeney: «Tastemakers and Tastebreakers», 1960, p. 99.

Durante la dirección de Sweeney se celebran tres ediciones del premio (1956, 1958 y 1960) y continúa vigente hasta 1964, siendo durante estos años el premio internacional más prestigioso del arte contemporáneo, entregado por el mismo presidente Eisenhower. Tras la dimisión de Sweeney del museo, que a continuación comentamos, el premio no tiene continuación.

7. Dimisión

Como hemos visto a lo largo del capítulo, durante la construcción del nuevo Guggenheim Museum surgen varios desacuerdos entre el director y el arquitecto. En mayo de 1958, Sweeney presenta su dimisión al no sentirse respaldado por el patronato del museo en cuestiones que él considera de su competencia, como es el caso de la iluminación del nuevo edificio (Wright había publicado artículos en revistas especializadas en los que explicaba su diseño, mientras que Sweeney considera que ese es un aspecto que incumbe al director de la institución).⁸⁸⁸ Harry Guggenheim, presidente del museo, especifica que el arquitecto había pedido la oportunidad de presentar una propuesta y que como tal sería considerada, aunque especifica que «los métodos de Wright no han impresionado a ningún miembro del comité».⁸⁸⁹

Pese a la enorme desazón que le produce no contar con la confianza plena del patronato para el diseño interior del nuevo edificio, finalmente Sweeney se retracta de su dimisión. El fallecimiento de Wright al año siguiente pone fin a la polémica entre ellos dos y, como hemos visto, la solución final de instalar una luz constante e uniforme que no proyecta sombras y que ilumina los cuadros sostenidos por varas sobresalientes, constituye uno de los aciertos más

⁸⁸⁸ En 1978 William J. Hennessey analiza los retos del período Sweeney enfatizando que el nuevo director tuvo que enfrentarse a un edificio diseñado según las especificaciones de Rebay para mostrar cierto tipo de pintura, lo que hizo que el diseño estuviera obsoleto incluso antes de empezarse a construir, mientras que el patronato se sintió obligado a erigir el edificio tal y como había sido aprobado por Solomon antes de su fallecimiento, pese a no incluir las demandas de Sweeney. William J. Hennessey: «Frank Lloyd Wright and The Guggenheim Museum: A New Perspective», *Arts*, abril 1978, p. 132.

⁸⁸⁹ «[...] no member of the Museum Committee is impressed with Frank Lloyd Wright's stated method of lighting and exhibiting paintings». M. Lomask, *Seed Money*, 1964, p. 203.

celebrados.⁸⁹⁰ Por tanto la polémica con Wright se resuelve finalmente, pero con un gran desgaste en la moral de Sweeney. En 1960 presenta su dimisión por segunda vez y esta se hace efectiva el 15 de agosto. En esta ocasión, el director explica que la decisión se debe a la existencia de «[...] diferencias entre los ideales mantenidos por los consejeros en referencia a los objetivos y usos del museo y mis propios ideales, que siento que tengo la responsabilidad de seguir».⁸⁹¹

Años más tarde el director del museo sostiene que lo que provoca su dimisión son las cuestiones relacionadas con la labor docente del museo.⁸⁹² Lomask, en su estudio de la historia del museo llega a la conclusión de que los puntos de desconformidad entre Sweeney y los miembros del patronato del museo son varios: el papel del museo como centro educativo, la incapacidad de Sweeney por mostrar al público un frente unido con el museo respecto a la presidencia (lo que los directivos entendieron como una deslealtad) y la discrepancia en el alcance de la autoridad del director.⁸⁹³ Concretamente, este último factor parece haber precipitado la crisis final; tal y como había sucedido en el MoMA en 1946. Lo cierto es que una vez inaugurado el nuevo edificio, Harry Guggenheim vuelve su atención a la estructura administrativa del museo y decide separar las funciones meramente artísticas de las labores administrativas.

Louise Averill Svendsen (1915-1994), contratada por Sweeney en 1954 para dirigir el departamento de Educación, aporta la visión interna de una persona que colabora en la transición al nuevo emplazamiento. Svendsen piensa que el museo no estaba preparado para toda la atención que recibe, incluso internacionalmente. Así, «la transición de las salas de la calle 72 Este, con un personal limitado, a la

⁸⁹⁰ Parece que en el mismo mes de abril Sweeney contrata a una empresa de iluminación para que rediseñaran toda la instalación. Para más información ver I. D. Robbins: *The Lighting of A Great Museum*, American Lighting Cooperation, Hackensack, Nueva Jersey, 1960, p. 5

⁸⁹¹ «[...] difference between the ideals held by the Board of Trustees with reference to the aim and use of the museum and my own ideals, which I feel I have a responsibility to follow M. Lomask, *Seed Money*, 1964, p. 208.

⁸⁹² «My difference with the Guggenheim people was on education policy». «Challenge», *Age*, Melbourne, Australia, febrero 1964. Cuando en 1964 un periodista de Mineápolis le preguntó por su dimisión del Guggenheim. Sweeney contestó: «Intento dar al cliente lo que creo que es mejor, en vez de preguntar al cliente qué es lo que quiere. Creo que sería deshonesto hacer cualquier otra cosa». («I try to give the customer what I think is best, instead of asking the customer what they want. I think it would be dishonest to do anything else»). Bob Lundegaard: «Pulling your Leg?», *Minneapolis Tribune*, 2 de febrero de 1964.

⁸⁹³ M. Lomask, *Seed Money*, 1964, pp. 208-14.

enorme estructura donde largas colas de visitantes esperaban pacientemente su admisión, provocó tensión en todos y cada uno de los aspectos del museo».⁸⁹⁴

8. El legado de Sweeney en el SRGM

Como hemos visto a lo largo del capítulo, Sweeney consigue llevar a cabo una transformación radical: partiendo de lo que había sido el Museum of Non-Objective Art, convierte al nuevo SRGM en un centro de arte profesionalizado y actualizado.⁸⁹⁵ Gran parte del legado de Sweeney en el museo se realiza en el campo de la educación y la investigación, y uno de los objetivos más destacables son las medidas diseñadas para acercar el arte moderno al público. Desde la cuidada instalación de las obras y las publicaciones, hasta la creación de un innovador programa educativo para los propios empleados del museo,⁸⁹⁶ Sweeney dota de un carácter pedagógico a la mayor parte de sus iniciativas en el SRGM. Por ejemplo, crea un centro de investigación para aquellos estudiantes interesados en artistas con una amplia representación en el museo,⁸⁹⁷ como es el caso de Delaunay, Klee, Gleizes y, sobre todo, de Wassily Kandinsky, de quien planeaba

⁸⁹⁴ «The transition from the temporary quarters on East 72nd Street with a limited staff into the huge structure where lines of spectators waited patiently for admission strained the Museum's resources in every aspect». Louise Averill Svendsen: «The Collection», , ca.1980, s/p.

⁸⁹⁵ Una vez que Sweeney abandona el museo, Harry Guggenheim recuerda el extraordinario papel que este juega en la creación del SRGM: «Estamos en deuda con Jim. Tiene un gran talento además de carisma y sentido del humor. Fue de gran importancia ayudándome a salvar el museo de las quiméricas atrocidades del pasado. El museo se había vuelto ridículo, y Jim vino justo a tiempo para revertir la que podría haber sido esa conclusión en el mundo del arte». («We are indebted to Jim. He has great talent, along with charm and a sense of humor. He was of major importance in helping me save the museum from the fantastic antics of the past. The museum had become ridiculous, and Jim came just in time to reverse that conclusion in the art world»). M. Lomask, *Seed Money*, 1964, p. 181.

⁸⁹⁶ Sweeney se propone enriquecer la formación de sus empleados. Impone la práctica de visitas regulares a exposiciones en galerías y museos de la ciudad. En los archivos del museo se conservan las plantillas que habían de rellenar semanalmente en las que aportaban datos y hacían valoraciones de las exhibiciones visitadas. Algunos empleados incluso añadían breves reseñas algunas muestras, con lo cual ejercitaban su sentido crítico y se familiarizaban con las distintas propuestas a través de la experiencia directa que él mismo Sweeney reclamaba para el público.

⁸⁹⁷ «[...] se ofrecerá a los estudiantes debidamente acreditados la oportunidad de investigar en un área especialmente habilitada para el estudio por el museo. Ello proporcionará a aquellos interesados en el trabajo de artistas como Kandinsky la posibilidad de disfrutar de la más completa colección de fotografías de su trabajo disponible en un museo. Oportunidades similares se ofrecerán para el estudio del trabajo de Franz Marc, Robert Delaunay y Albert Gleizes, de los cuales la colección tiene la representación más amplia que cualquier otro centro público». («[...] it will offer properly accredited students the opportunity for research in a special study area which will be set aside in the Museum. This will give those interested in the work of such painter as Vasily Kandinsky the possibility of making use of the richest collection of his pictures in any museum. Similar opportunities are afforded by the Collection for the study of work by Franz Marc, Robert Delaunay, Albert Gleizes, of which the Collection has the widest representations of any public center»). J. J. Sweeney, *A Handbook to The Solomon R. Guggenheim Museum*, p. 13.

realizar una exhaustiva monografía y el catálogo razonado de su obra.⁸⁹⁸ Sin embargo, todos estos proyectos revelan el carácter académico con el que Sweeney concibe la institución.

Además de este enfoque académico, Sweeney no olvida al gran público, y su característico enfoque pedagógico le lleva también a colaborar en algunos programas de la radio y la televisión pública.⁸⁹⁹ El interés de Sweeney en la capacidad de la televisión para difundir y popularizar el arte moderno tiene su repercusión en programa como *Wisdom Series*, en el que realiza una entrevista a Marcel Duchamp en el mismo Philadelphia Museum Art en la que el artista francés explica sus obras en una animada conversación con Sweeney.

Su interés en la cinematografía es otra de las aportaciones de Sweeney al museo. Como ya mencionamos en el capítulo dedicado a AoTC, Sweeney había colaborado en la producción de algunos de los cortometrajes realizados por los artistas de vanguardia. En el SRGM Sweeney quiso establecer un «laboratorio» de cine experimental y documental, como el dedicado al escultor Constantin Brâncuși con motivo de su exposición de 1955. Pero sin duda el mayor éxito lo constituiría *Las aventuras de **, un cortometraje animado de diez minutos de duración que John Hubley (1914-1977), creador de Mr. Magoo, y su esposa Faith Elliot (1924-2001) realizan en colaboración con Sweeney, que aparece como «consultor técnico». La animación corre a cargo de Emery Hawkins (1912-1989), creador de los populares dibujos animados, *El pájaro loco*.⁹⁰⁰

⁸⁹⁸ Información obtenida por la correspondencia entre Peter Selz y James Johnson Sweeney, 26 de enero de 1959, JJS Papers, SRGM Archives, Caja 204, Carpeta 8.

⁸⁹⁹ Patrocina algunos programas de la META (Metropolitan Educational Television Associations), una asociación formada a mediados de los años cincuenta compuesta por representantes de instituciones educativas y universidades. El interés de Sweeney en la capacidad de la televisión para difundir y popularizar el arte moderno tiene su repercusión en programa como *Wisdom Series*, en el que realiza una entrevista a Marcel Duchamp en el mismo Philadelphia Museum Art en la que el artista francés explica sus obras en una animada conversación con Sweeney. Un breve vídeo se puede ver en el siguiente enlace: <http://www.films.com/id/19277> 8/8/16.

⁹⁰⁰ La animación corre a cargo de Emery Hawkins (1912-1989), creador de los populares dibujos animados, *El pájaro loco*. Con una estética muy sencilla y acompañada por una animada música jazz, el corto narra la historia de * desde su infancia hasta su madurez. Mientras el joven * disfruta viendo y explorando todo a su alrededor, su padre ha perdido la capacidad de maravillarse ante cosas nuevas. Sin embargo * crece, y al convertirse en adulto pierde también esa capacidad de ilusionarse. A través de su hijo el padre redescubre la alegría, la imaginación y el estimulante mundo de la infancia. El film obtiene el premio a la mejor película animada del festival de Melbourne; el gran premio en la categoría de cine experimental del festival de Montevideo, el

Sin embargo, el legado más elocuente de Sweeney en el SRGM corresponde a su absoluta transformación de la colección. A través de su programa de exposiciones y adquisiciones, podemos afirmar que Sweeney continúa el discurso iniciado en el MoMA en los años treinta. Sin embargo, a diferencia de Alfred Barr, Sweeney consigue extender el relato visual hasta el presente, dejando tras de sí una colección que se inicia con Paul Cézanne, se desarrolla con las primeras vanguardias europeas y desemboca en el arte informalista a ambos lados del Atlántico en el año 1960. Para Sweeney era fundamental que el público entendiera que los orígenes del arte moderno surgían en el siglo XIX y pasaban por la vanguardia francesa. Thomas Messer, el sucesor de Sweeney en la dirección del museo, decide prescindir de las técnicas expositivas elaboradas por Sweeney (pues la estructura a modo de armadura sobre la que se instalan las obras daña los muros del museo cada vez que es modificada para una nueva exposición) y recupera algunos de los planteamientos de Frank Lloyd Wright. Sin embargo, Messer continúa adquiriendo obras en concordancia con el trabajo de Sweeney y durante su dirección suma trabajos de Léger, Klee, Calder, Egon Schiele (1890- 1918), František Kupka (1871-1957), Brâncuși y Joan Miró.

En la creación de la colección, Sweeney no solo demuestra la independencia de su criterio y lo acertado de su visión personal, además, realiza las adquisiciones con gran tacto y diplomacia, de manera que, por ejemplo, evita duplicidades con la colección de Peggy Guggenheim, que hoy en día está administrada por la Fundación Guggenheim. La amistad entre el director del museo y la coleccionista contribuye a la reconciliación de ésta con su tío Solomon y el museo.

Por último, como ya ha sido adelantado a lo largo de este capítulo, es necesario insistir en la importante apuesta que Sweeney hace por el arte europeo en el SRGM, reivindicando su calidad y, por tanto, negando la supuesta supremacía del arte realizado en Estados Unidos. Los constantes viajes a Europa tanto por cuestiones personales (su amistad con muchos artistas e intelectuales europeos, su

premio del Festival Internacional de Cine del Metropolitan Museum y el Primer Premio a la animación del Festival de Venecia en 1957. Ver correspondencia conservada en SRGM Archives, JJS Records A0001, Caja 5013, Carpeta 1. Sweeney participó en otros cortometrajes junto a los diseñadores y cineastas Charles y Ray Eames, Stuart Chasmar y el catalán Jean Castanier.

residencia en Irlanda) como profesionales (era miembro de numerosas organizaciones internacionales como la AICA, International Council o The Rome-New York Foundation) continúan proporcionando a Sweeney un contacto directo con el viejo continente. Peter Selz, por entonces conservador en el MoMA, ha explicado que la postura de Sweeney resultaba completamente aislada:

Había muy poca gente interesada en arte europeo en ese momento, Sweeney, Dore Ashton, Tom Messer y yo mismo. Estados Unidos estaba extremadamente centrado en sí mismo por entonces, pero Sweeney sabía lo que era importante y nunca seguía las tendencias. A él le interesaba el arte europeo.⁹⁰¹

Sin embargo, al mismo tiempo que promociona el arte europeo Sweeney impulsa también el trabajo de los artistas que trabajan en Estados Unidos, una postura que algunos autores han considerado equívoca.

Sweeney vendría a encarnar cierta ambigüedad en el pensamiento estadounidense respecto a Europa en los años cincuenta, por un lado analizando la preeminente dirección del arte en Estados Unidos y, debido a su relevante posición en la elite intelectual, al mismo tiempo reevaluando la importancia de las raíces europeas y las lecciones aprendidas.⁹⁰²

A nuestro modo de ver, sin embargo, no existe ninguna ambigüedad en el pensamiento de Sweeney, que en numerosas ocasiones sugiere la vacuidad de categorizar artistas basándose únicamente en su lugar de nacimiento. Al contrario que la crítica imperante, Sweeney contradice la muy anunciada originalidad del arte estadounidense, insistiendo en que las diferencias entre ambas escenas son circunstanciales al artista y responden a cuestiones sociales, relacionadas con la crítica, el público o las necesidades de los artistas. Entre ambos países

Hay diferencias en la actitud del artista hacia el arte y en los acentos

⁹⁰¹ «There were very few people interested in European art at that time. Sweeney, Dore Ashton, Tom Messer and myself [...] America was extremely self-centered by then, but Sweeney knew what was important and never followed museum trends. He was interested in European artists». Peter Selz en entrevista telefónica con la autora, 2 de abril de 2014.

⁹⁰² «Sweeney would come to embody a certain ambiguity of American scholarship towards Europe in the 1950s, mapping out the preeminent direction of American artistic developments and its duty as an intellectual leader and at the same time re-evaluating the importance of European roots and European lessons». Edith Kurzweil: *A Partisan Century: Political Writings from Partisan Review*, Columbia University Press, Nueva York, 1996, pp. 115-118.

emocionales de su trabajo, pero no en la calidad ni en el estilo. El arte parisino está más preocupado en realizar una buena obra que una que resulte original. No tienen la presión de tener que demostrar nada con su pintura. El artista francés pinta porque tiene el talento y la vocación. El público en París sabe que el arte es un trabajo de por vida, que no puede hacerse apresuradamente y que un buen artista es como la buena tierra – con el fin de producir una buena cosecha tiene que quedar en barbecho de vez en cuando.⁹⁰³

A nuestro modo de ver, la única ambigüedad que pudiera encontrarse en el trabajo de Sweeney es la que le lleva a neutralizar, como también hiciera Alfred Barr en el MoMA, el compromiso político de los artistas, concentrándose únicamente en la expresión de contenidos universales en sus obras, debido, como hemos apuntado ya, a un interés por el internacionalismo del arte. Por lo demás, el legado de Sweeney en el SRGM se hace evidente en el año 2009, cuando con motivo del quincuagésimo aniversario del nuevo edificio el museo recrea y homenajea la exposición inaugural de Sweeney con *The Sweeney Decade: Acquisitions at the 1959 Inaugural* («la década de Sweeney, las adquisiciones para la inauguración de 1959»). Del 5 de junio al 2 de septiembre de 2009 el museo mostró veinticuatro obras adquiridas por Sweeney entre 1952 y 1960 en una suerte de simulación de lo que hubiera sido una exposición que mostrara las recientes adquisiciones de 1960.

⁹⁰³ «[...] there is a great affinity between French and American abstract art. They might differ from each other in the artists' basic attitude toward art and in the emotional accent of their work, but not in quality, not in style. The Parisian art is more intent on making a good picture than an original one. He is under no pressure to prove anything by his painting. He paints because he has the talent and the inclination. The public in Paris knows that art is a lifetime job, that it cannot be hurried and that a good artist is like the good earth –in order to produce a good crop he has to lie fallow from time to time». J. J. Sweeney citado en Paul Mocsanyi: «World of Art», *San Bernardino Sun*, Vol. 60, N. 18, 7 de agosto de 1955.

IV

HOUSTON, 1961-1968:

«DE KIOTO A PARÍS».

***SWEENEY Y LA
INTERNACIONALIZACIÓN DEL
MUSEUM OF FINE ARTS***

«El museo de Houston debería tener una colección que hundiera sus raíces en la tierra,
pero no debe ser regional o provinciano.
Debe extender sus tentáculos a Kioto al igual que París».
J. J. Sweeney.⁹⁰⁴

«Quiero emocionar al país»
J. J. Sweeney.⁹⁰⁵

IV

Este capítulo analiza los siete años que Sweeney dirige el Museum of Fine Arts de Houston (MFAH). Comenzaremos proporcionando una breve introducción acerca de esta institución, las circunstancias que describen su situación a principios de los años sesenta y las razones por las cuales Sweeney abandona Nueva York para trasladarse al sur del país. En su faceta como director, veremos las estrategias que diseña para internacionalizar el museo y convertirlo en un atractivo destino para todas aquellas personas interesadas en arte contemporáneo y de las culturas jóvenes, estas últimas celebradas en el museo a través de varias exposiciones entre las que destacan muy significativamente una dedicada a la pintura aborigen australiana y un estudio en profundidad del arte prehispánico. Paralelamente, iremos destacando las técnicas expositivas de un comisario que ha alcanzado ya un considerable grado de madurez y experiencia, pero que, sin embargo, lejos de propiciar un acomodamiento, le lleva a desarrollar algunas de las exposiciones más impactantes de su trayectoria. Veremos como finalmente este museo ofrece a Sweeney las condiciones espaciales idóneas para diseñar el tipo de exposición que él aspira a realizar, mientras que (al menos durante un tiempo) el patronato del museo le concede suficiente libertad como para llevarlas a cabo.

Nos detendremos también en la importante colaboración entre Sweeney y los comisarios, agitadores culturales y coleccionistas Dominique y John de Menil, que converge en grandes beneficios para la ciudad de Houston en general y el museo en particular.

⁹⁰⁴ «The Houston museum should have a collection with roots in the soil but it should not be regional or parochial. It must extend its tentacles to Kyoto as well as Paris». Ann Holmes: «Now, Sweeney's Slant on Houston», *Houston Texas Chronicle*, 11 de enero de 1961.

⁹⁰⁵ «I want to create an electronic excitement here that will electrify the country». J. J. Sweeney en Marie Duplaise: «Museum Director Sweeny Sets out "To electrify the U. S."», *The Houston Press*, 10 de marzo de 1961.

Al igual que viene haciéndose en los capítulos anteriores, al examinar este periodo se profundiza especialmente en el trabajo de Sweeney en relación con el arte español. Como veremos, en el MFAH Sweeney continúa fomentando el estudio de artistas españoles iniciado durante la dirección del Guggenheim a mediados de los años cincuenta.

1. Breve introducción acerca del MFAH

Inaugurado en 1924, el MFAH, es el primer museo de arte del estado de Texas y uno de los primeros construidos en el Sur de Estados Unidos. Acorde con las premisas de la época, según las cuales los museos se conciben como «templos para el arte», su arquitecto, William Ward Watkin (1886-1952) construye un edificio de estilo neoclásico, que cuenta ya con salas de almacenaje y oficinas para labores administrativas en el proyecto original. Su primer director, James H. Chillman, Jr. (1891-1972), profesor de arquitectura en Rice University, compagina su cargo docente con la dirección del museo hasta su jubilación en 1954.

La bonanza económica que vive el estado de Texas durante la década de los cincuenta tiene como consecuencia la aparición de generosas donaciones al museo que hacen posible su ampliación y modernización. En 1952 se encarga la primera ampliación del museo al arquitecto Kenneth Franzheim (1925-2007) y se añade una nueva galería, la Blaffer Memorial Wing, dedicada a un empresario local. Poco después, Lee H. B. Malone (1913-1989) sustituye a James Chillman en la dirección del museo y durante los cinco años que ocupa el cargo (1954-59) la institución se amplía de nuevo, tan solo un año después del trabajo de Franzheim (cuyo proyecto original es más ambicioso de lo que finalmente se lleva a cabo). Para esta ampliación se contrata a Ludwig Mies van der Rohe, que realiza una espectacular galería de grandes dimensiones de la que hablaremos más tarde, The Cullinan Hall.

Sabemos por la correspondencia encontrada en los archivos del SRGM que Lee Malone y Sweeney se conocen con anterioridad a la llegada de este último a Texas y mantienen una cordial y fluida relación profesional.⁹⁰⁶ Malone tiene un gran

⁹⁰⁶ Posiblemente se conocen durante el periodo en el que Malone dirige The Fine Arts Gallery of Columbus en Ohio. Mientras dirige el MFAH, Malone escribe en varias ocasiones a Sweeney para consultarle algunas cuestiones a Malone. Por ejemplo, para su primera exposición en Houston, este

interés por colaborar con Sweeney y le hace varias propuestas para realizar exposiciones itinerantes en colaboración entre ambos museos. En 1954 Malone propone a Sweeney dirigir una exposición en el museo, constatando que sería «un importante reconocimiento de su liderazgo y criterio en el campo del arte contemporáneo».⁹⁰⁷ Esta propuesta de Malone no se materializa. Sin embargo, uno de los proyectos de Sweeney realizados para el SRGM viaja al MFAH. Se trata de *Three Brothers: Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp*, que como ya hemos comentado en el capítulo anterior constituye un profundo análisis del arte francés de los años veinte y treinta. En ese mismo año de 1957, Sweeney viaja al estado de Texas y visita Houston, Dallas, San Antonio y Fort Worth con motivo de la convención de la American Federation of Arts, celebrada del 3 al 6 de abril y de la cual es moderador.⁹⁰⁸

2. La ampliación de Mies Van Der Rohe y los nuevos montajes expositivos de Sweeney

«De tan bellas proporciones que el espacio en sí parece una obra de arte, una escultura concebida con vacíos». Así describe la historiadora del arte Dore Ashton el Cullinan Hall, el nuevo espacio creado para el museo por Mies van der Rohe

último escribe al por entonces director del Guggenheim, a propósito de una exposición sobre Gauguin, preguntándole si le puede poner en contacto con algunos coleccionistas. Sweeney responde favorablemente, invita a Malone a visitar Nueva York y se ofrece a presentarle a los coleccionistas privados que él conoce. («I should greatly appreciate any helpful suggestions you might be able to offer. I know that you have a much greater knowledge of private collector and their addresses that I, and I would be deeply grateful if you could share some of this information with me»). Lee Malone a James Johnson Sweeney correspondencia fechada el 3 de septiembre de 1953, SRGM Archives, JJS Records, A0001 Caja 203, Carpeta 34.

⁹⁰⁷ «I believe this would be an important recognition of your leadership and taste in the field of contemporary art». Lee Malone a James Johnson Sweeney, correspondencia fechada el 21 de mayo de 1954, SRGM Archives, JJS Records, A0001 Caja 203, Carpeta 34. Los temas sugeridos por Malone eran: «La pintura moderna. Antes y ahora», «Dos generaciones de pintura moderna» (en referencia a la pintura europea anterior a 1930 y la realizada al otro lado del Atlántico tras 1950), y «Los efectos del cubismo en Estados Unidos». La invitación incluye la elaboración del texto del catálogo y una conferencia sobre el tema de la exposición. Los títulos propuestos giran en torno a los temas del nacimiento de la modernidad y las conexiones entre el arte europeo y el realizado en Estados Unidos.

⁹⁰⁸ El tema de ese año es «El descubrimiento perpetuo: una investigación del pensamiento y la expresión creativa en el siglo XX». Entre los participantes se encuentran Meyer Schapiro de la Columbia University, Philip Adams director del Cincinnati Museum of Art, el artista Marcel Duchamp, el pintor Stuart Davis, el poeta Randall Jarell, de la Congress Library, William Seitz de Princeton University y James Johnson Sweeney.

(1886-1969) a raíz de su visita al museo.⁹⁰⁹ Partiendo de un deliberado deseo de modernizar la institución, el patronato encarga al arquitecto alemán la creación de una nueva ala al norte del edificio original. Su construcción es posible gracias al patrocinio de Nina Cullinan,⁹¹⁰ que propone dos condiciones, que sea un arquitecto de reputación sobresaliente quien realice las obras de ampliación y que el espacio construido se ponga a disposición de la CAA, de la que más tarde hablaremos. Tras su inauguración en 1958, el Cullinan Hall es, efectivamente, aclamado como paradigma de la arquitectura moderna. Concebido a la manera de un patio interior, la gigantesca sala conecta el interior del museo con sus jardines mediante un espectacular muro de cristal curvo (fig. 140), en una suerte de culminación de los conceptos modernos propuestos por Brian O'Doherty en *Inside the White Cube* (1986). Mies captura parte de la naturaleza que puede verse en el exterior (los jardines del museo) y la hace partícipe de este «ultra espacio» solemne, dedicado al conocimiento. En los años que dirige este museo Sweeney concibe este singular espacio arquitectónico como si fuera un escenario teatral donde «las obras de arte interactúan con el público».⁹¹¹

Esta nueva adición significa el doble de espacio expositivo para el museo (la galería principal tiene una altura de más de nueve metros y un perímetro de treinta y cuatro metros de ancho por veintitrés metros de largo), aunque es una galería más complicada que el resto, dadas sus dimensiones y el hecho de que uno de sus muros consiste en una ventana de cuarenta metros de cristal curvo. Sin embargo, el complicado diseño del SRGM de Nueva York ha agudizado los recursos de Sweeney como instalador de exposiciones, como él comenta a la prensa: «tengo alguna experiencia con edificios difíciles. Admiro a Mies y encuentro este espacio acogedor en comparación».⁹¹²

⁹⁰⁹ «Proportioned so finely that the room itself is like a work of art, a sculptured concept of voids. Any movable partitions would not only look dwarfed and makeshift, but would destroy the integrity of Mies' conception». D. Ashton, «Sweeney Revisited», 1963, p. 111.

⁹¹⁰ La filántropa Nina Cullinan (1899–1983) financia las obras en memoria de sus padres. Su padre, Joseph Cullinan, participa en una de las primeras petroleras de Texas a principios de siglo XX.

⁹¹¹ Así lo explica Sweeney en su artículo publicado en la revista *L'Oeil* en marzo de 1963: «Le Culligan Hall de Mies van der Rohe, Houston», *L'Oeil* N, 99, pp. 38-43 y 82.

⁹¹² «I have a little experience with difficult buildings. I admire Mies and find this hall inviting by comparison». Ann Holmes: «Now, Sweeney's Slant on Houston», *Houston Chronicle*, 11 de enero de 1961. Recogido por T. Beauchamp, *James Johnson Sweeney*, 1983, p. 89.

El respeto de Sweeney por el trabajo de Mies van der Rohe viene de atrás y hace tiempo que sus muebles decoran su propio hogar en Nueva York. Ambos se conocen en Berlín en 1933, poco antes de que Philip Johnson, Alfred Barr y el propio Sweeney apoyen la arquitectura del alemán desde el MoMA, a quien incluso barajan encargarle el nuevo edificio del museo.⁹¹³ El aprecio es mutuo, y cuando durante la inauguración del Cullinan Hall, el arquitecto (y sobrino de Nina Cullinan) Andreson Todd pregunta a Mies van der Rohe a quien recomendaría «si pudiera contar con quien fuera» para dirigir la galería, el arquitecto responde de forma inmediata: «a James Johnson Sweeney».⁹¹⁴

El hecho de que Sweeney conozca el trabajo de Mies en profundidad tiene como feliz consecuencia unas exposiciones integradas en el espacio de una manera natural a la vez innovadora. El propio arquitecto, felicita a Sweeney por su trabajo en Cullinan Hall en una carta de 1962, en la que asegura haber visto «[...] fotografías de varias de tus exposiciones y creo que son exactamente lo que yo pretendía para ese ala; son excelentes y nadie excepto tu podría haber realizado exposiciones de ese tipo y de esa calidad».⁹¹⁵

El efecto teatral ideado por Mies van der Rohe se ve favorecido por una técnica expositiva que Sweeney asimila en AoTC y que adapta para este espacio y que consiste en suspender las obras del techo en vez de colgarlas en la pared. Un posible antecedente (además del mencionado trabajo de Frederick Kiesler para la galería de Peggy Guggenheim), es la exposición *Murals in Modern Architecture*

⁹¹³ Ver el estudio de Sybil Gordon Kantor sobre Alfred Barr y los primeros años del MoMA: «A través de la promoción de Johnson, pese a los reluctantes Barr y Hitchcock, Mies se convirtió junto a Le Corbusier, Gropius y Oud, en otro protagonista de la exposición. El apoyo de Johnson de Mies como uno de los arquitectos más importantes del estilo Internacional es una de sus contribuciones más significativas de la historiografía de la arquitectura moderna». («Through Johnson's advocacy with a reluctant Barr and Hitchcock, Mies became an equal protagonist in the exhibition, together with Le Corbusier, Gropius, and Oud. Johnson's promotion of Mies as one of the important architects of the International Style would be his most significant contribution to the historiography of modern architecture»). S. G. Kantor, *Alfred H. Barr, Jr.*, 2002, p. 285.

⁹¹⁴ T. Beauchamp, *James Johnson Sweeney*, 1983, p. 86.

⁹¹⁵ «I have seen photographs of several of your exhibitions and found them to be absolutely exactly what I have intended for the wing, they are excellent and there is none but you who can make exhibitions of this kind and quality». Correspondencia conservada en los archivos del Fine Arts Museum, Houston. Citada por Lorraine Stuart en «Transformational Years: James Johnson Sweeney's Tenure at the Museum of Fine Arts, Houston». Conferencia pronunciada dentro del simposio dedicado a James Johnson Sweeney celebrado en Pollock-Krasner House, Stony Brook University, Nueva York, 25 de abril de 2008.

en la galería de Betty Parsons en noviembre de 1949. En esta ocasión se muestra la colaboración entre Jackson Pollock y el arquitecto de origen alemán Peter Blake (n. 1920) recientemente nombrado conservador del departamento de arquitectura y diseño en el MoMA. Para esta ocasión, Blake crea un ambiente ideal para disfrutar las obras murales de Pollock, que en su opinión consiste en disponerlas suspendidas del techo.⁹¹⁶

En cualquier caso, Sweeney utiliza este método expositivo en varias ocasiones (obras de Miró en 1961, Pierre Soulages, 1966, etc.). Para Dore Ashton, esta solución «en vez de vulnerar el espacio de Mies, lo transformaba»,⁹¹⁷ muy especialmente en las ocasiones en las que los reflejos en el suelo de terrazo juegan a su favor, ofreciendo contrastes y jugando con la continuidad (y el efecto de discontinuidad) del espacio físico. Este recurso visual es especialmente afortunado en la exposición de Pierre Soulages, tal y como el mismo artista relata en una entrevista:

Con las pinturas colgadas de esta manera, si mirabas a una podías ver las demás detrás y las demás detrás de esas, siempre en un orden diferente dependiendo de donde te colocaras. Por tanto se podía visitar la exposición en cualquier orden, y escapar la usual sucesión impuesta de pinturas. Siempre he intentado conceder libertad al espectador, depende de ellos determinar su propio camino a través de los trabajos propuestos. También me gusta que las pinturas se vean de frente para evitar los efectos de perspectiva y la inevitable distorsión que uno tiene al verlas desde los lados [...]. Las pinturas vistas de frente tienen una fuerte presencia y *presencia* es una palabra clave en mi trabajo.⁹¹⁸

⁹¹⁶ Para más información remito a Peter Blake: *Paintings 1949. Murals in Modern Architecture: A Theatrical Exercise Using Jackson Pollock's Paintings and Sculpture*, Betty Parsons Gallery, Nueva York, 1949 y Alastair Gordon: *Weekend Utopia: Modern Living in the Hamptons*, Princeton Architecture Press, Nueva York, 2001, p. 47.

⁹¹⁷ «[...] did not violate Mies' space, but rather modified it. [...] syncopating accents for the esemble». D. Ashton, «Sweeney Revisited», 1963, p. 111.

⁹¹⁸ «With the paintings hung this way, if you looked at one, you could see past it to the ones right behind it, and the ones behind those, in a different order depending on where you stood. The viewer could therefore visit the exhibition in any order, and escape the usual imposed succession of paintings. I've always aimed to give preference to viewer freedom. It's up to them to determine their own path through the work proposed. I also like paintings to be seen head-on to avoid perspective effects and the inevitable distortion one gets from looking at them sideways [...]. Paintings seen from the front have strong presence. *Presence* is the keyword for my painting». Fragmento de una entrevista concedida a Philippe Ungar publicada en P. Ungar: *Soulages in America*, 2014, p. 103.

En otras ocasiones, Sweeney utiliza el muro acristalado que separa la galería del jardín exterior para integrar visualmente la zona verde que rodea el museo en la galería, como es el caso de *Three Spaniards*, una exposición que pronto comentaremos.

Como ha apuntado Lorraine Stuart, directora del archivo del MFAH, la belleza de Cullinan Hall y las múltiples posibilidades espaciales que ofrece es uno de los retos que con más fuerza atrae a Sweeney desde Nueva York hasta Houston.⁹¹⁹ Recordemos que Sweeney tiene sesenta y un años cuando acepta mudarse al estado de Texas, decisión que causa sorpresa no solo en su círculo profesional sino incluso en su familia.

En 1964 Mies lleva a cabo otra intervención en el museo. Sweeney le propone la creación de una galería en el segundo piso y un teatro-auditorio (uno de los pocos teatros diseñados por Mies van der Rohe que mantiene su actividad en la actualidad). No resulta difícil imaginar la enorme ilusión con la que Sweeney colabora con su arquitecto predilecto en este Pabellón y Teatro Brown,⁹²⁰ especialmente después de su ardua experiencia en el edificio de Frank Lloyd Wright.⁹²¹ El arquitecto no llega a conocer la ampliación concluida, ya que fallece en 1969, año en que comienzan los trabajos de construcción. Sweeney, por su parte, abandona el museo en 1967, por lo que tampoco llega a disfrutar del teatro, aunque sí lo visita en varias ocasiones. Su sucesor en el puesto de dirección (y futuro director del Metropolitan Museum), Philippe de Montebello (n. 1936), apoya incondicionalmente el proyecto y su compleción se realiza siguiendo la misma estética presente en el Cullinan Hall: muros blancos, columnas de acero

⁹¹⁹ Lorraine Stuart, directora de los Archivos del MFAH. Conversación telefónica con la autora el 28 de enero de 2014.

⁹²⁰ De Nuevo una iniciativa que debe su nombre al patrocinio de los hermanos Herman and George Brown, líderes de la industria petrolera en Texas y directores de la Brown Foundation.

⁹²¹ La armonía profesional entre van der Rohe y Sweeney es evidente cuando, un año antes de su muerte, el arquitecto encarga a Sweeney la instalación de la exposición inaugural del otro único museo que diseñó, la Neue National Galerie de Berlín. Según Sweeney la concepción del espacio dedicado al arte del siglo XX estaba directamente inspirado en las galerías neoyorquinas que tan bien conocía y que posiblemente habían visitado juntos. Es en este profundo respeto de Mies por las bellas artes que reside, según Sweeney, la aguda concepción estética del arquitecto, cuyos espacios rozan la perfección haciéndose apenas perceptibles. Para más información remito a J. Coolidge, *Patrons and Architects*, 1989, p. 71.

expuestas y paneles suspendidos del techo. El resultado final recibe una excelente acogida. En la prensa se puede leer:

Temía que la nueva ala eclipsara el Cullinan Hall, pero no ha sido así. Cullinan Hall aún está ahí [...]. La amplitud y los ritmos verticales y transversales te guían y, si tienes la humildad de dejar que [Mies van der Rohe] asuma el liderazgo que ofrece, como el director de una orquesta, no tendrás ningún problema instalando ninguna exposición.⁹²²

En definitiva, la arquitectura de Mies van der Rohe no solo es una de las razones por las que Sweeney acepta la dirección del MFAH, sino que además inspira algunas de sus mejores instalaciones. Para el comisario y director de museo, en el sincero aprecio que el arquitecto siente por el arte reside precisamente el éxito de su arquitectura. Como el propio Sweeney expresa:

Uno solo tiene que pensar en los diseños en collage para «un museo ideal para una ciudad pequeña» para darse cuenta de lo mucho que disfrutaba de la pintura y la escultura y su respeto por ellas. En esos proyectos, uno apenas es consciente de la arquitectura.⁹²³

En el siguiente apartado analizaremos la segunda y definitiva motivación que incita a Sweeney a abandonar su Nueva York natal por el sur de Estados Unidos: la presencia de los de Menil.

3. John y Dominique de Menil, impulsores de la modernidad en Houston

En el momento exacto en el que Ann Holmes, redactora jefe de la sección de arte del *Houston Chronicle*, recibe la noticia de que James Johnson Sweeney abandona la dirección del SRGM, informa a la pareja de coleccionistas más entusiasta de

⁹²² «I was afraid that the new wing might have eclipsed Cullinan Hall, but it didn't. Cullinan Hall is still there [...] the spaciousness and the up and down and across rhythm guide you, and –if you have the humility to let him [Mies van der Rohe] take the lead he offers, like the orchestra conductor's baton you will have no trouble in installing an exhibition». Charlotte Phelan: «New Art Pavilion Praised», *Houston Post*, Texas, 17 de enero de 1974.

⁹²³ «One has only to think of Mies'... collage designs for 'an ideal museum for a small city'— to realize how much he enjoyed paintings and sculpture and his respect for them. In these projects one is hardly aware of the architecture». Palabras de Sweeney en el homenaje a Mies van der Rohe en el Crown Hall de Chicago el 25 de octubre de 1969 con motivo de su fallecimiento el 17 de agosto de ese mismo año. Recogidas por R. Ryan: «James Johnson Sweeney» 2009, pp. 74-75.

Houston con la esperanza puesta en su posible incorporación al museo de bellas artes. Como buena conocedora de la atmósfera cultural de la ciudad, Holmes intuye que si existe alguien capaz de convencer a Sweeney estos serían John y Dominique de Menil, unos mecenas del arte moderno que el director de museo Walter Hopps compara con Leo y Gertrude Stein, John Quinn y Alfred Stieglitz.⁹²⁴

Nacidos en París, John (1904-1973) y Dominique (1908-1997) llegan a Houston en el año 1942. Jean du Ménil (antes de nacionalizarse y cambiarse el nombre) se encarga de la administración de la empresa petrolífera fundada originalmente por el padre de Dominique, que ese año abre una oficina en Texas para dirigir las operaciones en Latinoamérica.

Por entonces, la región no ofrece grandes oportunidades culturales para quienes, como los Menil, han vivido en contacto con artistas e intelectuales en el París de los años veinte y treinta. En la década de los cuarenta, la ciudad únicamente cuenta con un museo, el Museum of Fine Arts y una universidad, por entonces llamada William Marsh Rice Institute (Rice University en la actualidad). Sin embargo, los de Menil se establecen en Houston de manera permanente y desarrollan una importante actividad de mecenazgo artístico y cultural, siendo este vacío cultural el incentivo que inspira al matrimonio a iniciar su patrocinio. En palabras de Dominique:

Nunca hubiera comenzado a coleccionar tanto arte si no nos hubiéramos mudado a Houston. Cuando llegué a Texas no había muchas cosas que pudieras llamar arte. Houston era un lugar provinciano, sin vida [...]. No podemos decir que hubiera galerías, ni marchantes que merecieran ese nombre y el museo... [...]. Por eso comencé a comprar, y por eso desarrollé esa necesidad física de adquirir.⁹²⁵

⁹²⁴ Walter Hopps: «On the Nature of the de Menil Collection», J. Helfenstein y L. Schipsi, (ed): *Art and Activism*, 2010, p. 41.

⁹²⁵ «I would never have started collecting so much art if I had not moved to Houston. When I arrived in Texas there was not much you could call art. Houston was a provincial, dormant place, much like Strasbourg, Basel, Alsace. There were no galleries to speak of, no dealers worth the name, and the museum [...] That is why I started buying; that is why I developed this physical need to acquire». Palabras de Dominique de Menil en Dominique Browning: «What I Admire I Must Possess», *Texas Monthly*, abril 1983.

Debido a sus preferencias por el arte de vanguardia, el mecenazgo de los de Menil encuentra una rotunda resistencia en los primeros años. Pese a la insistencia de John, el MFAH rechaza categóricamente todas sus donaciones. Sin embargo, lejos de sentirse disuadido, John decide que puede resultar más fructífero expandir y ennoblecer el gusto de sus vecinos participando en la iniciativa de la Contemporary Arts Association («asociación para el arte contemporáneo» o CAA por sus siglas en inglés) fundada en 1948 para apoyar el arte moderno y que más tarde se convierte en el actual Museum of Contemporary Arts.

3. 1. Contemporary Arts Association

Formada por arquitectos, artistas y coleccionistas, la CAA nace con el objetivo de romper con la hegemonía del MFAH, la única voz con verdadera autoridad respecto a los valores artísticos en la ciudad hasta entonces. John de Menil ingresa en el patronato en el mismo año de su fundación y tres años más tarde, al presentarse la oportunidad de ejercer como comisario de una exposición, decide celebrar un homenaje a Vincent van Gogh. El comisariado es una empresa para la que no tiene experiencia, pero gracias a su audacia y entusiasmo consigue que el coleccionista y presidente del MoMA, John Hay Whitney done un van Gogh a la colección permanente de la CAA. La segunda exposición bajo su dirección, dedicada a Alexander Calder y Joan Miró (1951), demuestra que, como Sweeney, los de Menil apuestan, no solo por el arte contemporáneo sino también por establecer conexiones trasatlánticas en el arte de vanguardia fijándose, curiosamente, en los mismos artistas que el crítico. Desafortunadamente, no todos los miembros del patronato están de acuerdo con esta exposición y muchos de ellos dimiten de su puesto.

Tal y como apunta Pamela Smart, para llevar a cabo sus proyectos artísticos y culturales la pareja está respaldada por la autoridad de su fortuna, pero también de su sofisticada cultura europea. Originarios de la capital de la vanguardia artística, John y Dominique han vivido previamente en Nueva York, donde se relacionan con intelectuales católicos franceses emigrados a Estados Unidos. En esos círculos: «buscan un espacio para la fe y la mística sin dar la espalda a la ciencia y

las innovaciones. También se posicionan contra la insistencia de la Iglesia en la convención, tradición y la verdad de un pasado virtuoso». ⁹²⁶

Uno de estos expatriados, el sacerdote dominico Marie-Alain Couturier (1897-1954) ejerce una poderosa influencia en ambos. Según Dominique, el padre Couturier «le abrió los ojos y le enseñó a ver». ⁹²⁷ Acompañada por el padre Couturier Dominique descubre el arte en las galerías y los museos neoyorquinos, lo que despierta según Dominique, su pasión por el coleccionismo:

El padre Couturier me liberó de mi puritanismo latente, que yo había heredado como una tradición. Durante muchos años sentí que adquirir arte era una acción ligeramente reprochable, demasiado enfocada en obtener placer, demasiado hedonista. El padre Couturier convirtió casi en una obligación que compráramos todo el arte que pudiéramos permitirnos. ⁹²⁸

Couturier proyecta una importante influencia estética en los de Menil. De él procede un concepto que John y Dominique convierten prácticamente en dogma y que aplican al coleccionismo y otras iniciativas. Se trata de la idea defendida por Couturier de que lo poético debe prevalecer sobre lo pedagógico, un concepto muy acorde con el pensamiento de Sweeney, que como hemos visto concede una mayor importancia a la experiencia estética directa del espectador que al conocimiento intelectual que este pueda tener de la obra.

Continuando con la labor de los de Menil en la CAA, debe destacarse la controvertida elección de Jermaine MacAgy (1914-1964), previamente subdirectora de California Palace of the Legios of Honor, para el puesto de

⁹²⁶ «[...] in those circles they began to move in the 1930s, sought to reclaim space for faith and the mystical without turning their backs to science and innovation» [...] They also positioned themselves against the Church's insistence upon convention, tradition, and the verities of an enduing past». Pamela Smart: «Aesthetics as a Vocation» en J. Helfenstein y L. Schipsi (ed): *Art and Activism*, 2010, p. 22.

⁹²⁷ Pamela Smart: «Aesthetics as a Vocation», J. Helfenstein y L. Schipsi (ed): *Art and Activism*. 2010, p. 34.

⁹²⁸ «Father Couturier relieved me of my latent Puritanism I had inherited as a tradition. For many years I felt that purchasing art was a *slightly bad* action, too pleasure seeking, too hedonistic. Father Couturier made it almost a duty to buy art we could afford». Texto original en Julia Brown y Bridget Johnson: *The First Show: Painting and Sculpture from Eight Collections, 1940-1980*, Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1983, p. 38. Recogido por J. Helfenstein y L. Schipsi (ed): *Art and Activism*, 2010, p. 34.

dirección en 1955. Su estilo innovador es frecuente motivo de polémica, no obstante no solo es Jermayne MacAgy una mujer, es una mujer joven que favorece el arte de vanguardia y de las culturas no-occidentales. En 1959 realiza la exposición inaugural del Cullinan Hall en el MFAH con la muestra de más de doscientas piezas de arte tribal bajo el título *Totems, no Taboo* (del 26 de febrero al 29 de marzo, fig. 143). Una exposición que, de nuevo, no agrada a todos miembros del patronato y que según algunas fuentes le cuesta el despido bajo la excusa de una insuficiencia de fondos. Pese a ello, la exposición tiene tanto éxito que hay que posponer su clausura. El propio René d'Harnoncourt, entonces director del MoMA, declara que es una de las tres mejores instalaciones que ha visto nunca.⁹²⁹

Tras su cese en la asociación, MacAgy asume la presidencia del Art Institute en la St. Thomas University por mediación de los de Menil. Sus montajes expositivos reinventan el espacio en la CAA una y otra vez, utilizando dramáticos efectos lumínicos, particiones, pedestales, y elementos naturales como plantas, gravilla y cortezas de árbol. Sin embargo, sus exposiciones en los años venideros superan en calidad, innovación y técnicas expositivas las anteriores, celebrándose algunas de ellas en el Cullinan Hall, como es el caso de *From Gauguin to Gorky* o *René Magritte in America*, ambas de 1961.

A la inesperada muerte de MacAgy Dominique de Menil se hace cargo de los proyectos inacabados de ésta y paulatinamente comienza a diseñar sus propias exposiciones. Marcia Brennan ha señalado una marcada influencia de la práctica de MacAgy en el trabajo como comisaria de Dominique, pero también de Sweeney ya que ambos «[...] concibieron la práctica curatorial como una forma de intersubjetividad, un diálogo significativo a varios niveles entre los espectadores, las obras de arte y el espacio compartido en el que se encuentran».⁹³⁰

⁹²⁹ Eleanor Freed: «A Life Illustrated», *Houston Post*, 24 de noviembre de 1968. Recogido por Lynn M. Herbert: «Seeing was Believing: Installations of Jermayne MacAgy and James Johnson Sweeney», *Cite 40: The Architecture and Design Review of Houston*, Invierno 1997-1998, pp. 30-33.

⁹³⁰ «[...] conceived the practice of curating as a form of intersubjectivity, a meaningful, multileveled dialogue between the viewers, works of art, and the shared spaces in which they met». M. Brennan, A. Pacquement y A. Temkin: *A Modern Patronage. De Menils Gifts to American and European Museums*, The Menil Collection, Houston, 2007, p. 24.

Según Pamela Smart, con sus mágicas exposiciones Dominique busca crear «encantamientos, provocando una respuesta visceral que exceda e incluso subvierta la lectura intelectual».⁹³¹

Una de las exposiciones de Dominique de Menil que nos gustaría destacar por tratarse de un tema que apasiona también a Sweeney es la que organiza en torno al arte africano en la Saint Thomas University. El proyecto, dotado de gran carga política, logra despertar un gran interés en el público y una significativa repercusión en la prensa. Por ejemplo, la historiadora del arte Lucy Lippard afirma que con esta iniciativa Houston «se suma a las ciudades que se interesan por el arte primitivo junto a Nueva York y Washington». Lippard aprovecha la ocasión para destacar las similitudes de ciertas obras africanas con la *Bailarina* de Picasso y recomienda el catálogo de la exposición de Sweeney, *African Negro Art* de 1935, en el que Sweeney elabora ya esta misma conexión.⁹³²

3. 2. El patronazgo en la Universidad. Los de Menil en St. Thomas University y Rice University

Tras el enorme impulso concedido a la CAA durante los años cincuenta, en la década siguiente los de Menil concentran sus esfuerzos en impulsar St. Thomas University, inspirados en la educación progresista de Black Mountain College.⁹³³ Su labor en esta institución no se reduce a una simple contribución económica, sino a una verdadera reorganización ideológica de la universidad. Amplían el campus universitario con la satisfacción de patrocinar un proyecto al arquitecto Philip Johnson en la tradicional ciudad de Houston.⁹³⁴ Otra de sus atractivas iniciativas tiene lugar en el Welder Hall, principal edificio de la universidad y destinado a servicios comunes, donde se instala una móvil de Calder de grandes dimensiones.

⁹³¹ «[...] incantations, provoking a visceral response that would exceed, and perhaps subvert, intellectual readings». Pamela Smart: «Aesthetics as a Vocation», en J. Helfenstein y L. Schipsi (ed): *Art and Activism*, 2010, p. 26.

⁹³² Lucy Lippard: «African Negro Art. Humble Treasures», *Houston Post*, 18 noviembre de 1965.

⁹³³ Ver Thomas McEvilley: «Memoranda: John and Dominique de Menil and the Dream of Black Mountain», en J. Helfenstein y L. Schipsi (ed): *Art and Activism*, 2010, p. 261.

⁹³⁴ Los de Menil encargan varios proyectos a Philip Johnson, entre ellos el diseño de su residencia en 1948. También favorecieron la arquitectura de Louis Kahn (1901-1974) quien diseña un proyecto para un edificio para albergar la colección de Menil que se suspende debido a la muerte de John. En la década de los ochenta Dominique encarga al arquitecto italiano Renzo Piano (n. 1937) la construcción del museo que alberga su colección desde 1986.

Tras un importante trabajo de mecenazgo en esta universidad, los de Menil deciden interrumpir su relación con la universidad, vuelven a adquirir todas las obras previamente donadas y las trasladan, junto con algunos profesores contratados con su ayuda a Rice University donde crean el Arts Institute y el Rice Museum. En esta universidad gozan de una mayor libertad para organizar conferencias, exposiciones o visionado de películas, sin «la obligación de adaptar estas actividades a los requerimientos de los programas universitarios acreditados».⁹³⁵

3. 3. El apoyo al coleccionismo

Por último, debe mencionarse el impulso al coleccionismo que Dominique y John de Menil promocionan a través de dos programas: Art Investments, Ltd. y el Print Club. El primero consiste en una fundación compuesta por un pequeño grupo de coleccionistas locales que mediante una donación de diez mil dólares pueden adquirir obras de arte que luego rotan entre las casas de los miembros de la fundación, a modo de cooperativa. El Print Club permite a sus miembros mediante una contribución de cinco dólares adquirir obras de arte a precios asequibles. En ambos casos el matrimonio de Menil se encarga de la selección las obras para estas dos asociaciones.⁹³⁶

4. James Johnson Sweeney y John y Dominique de Menil

En el MFAH John y Dominique de Menil constituyen el mayor apoyo de Sweeney. En primer lugar, su intervención facilita la presencia de Sweeney en Houston, pues su contribución económica al sueldo del director del museo finalmente hace posible su contratación. Junto a Alice y Harry Hanszen, otra pareja de coleccionistas locales, los de Menil establecen un fondo para adquisiciones, exigido por Sweeney en sus condiciones y que en poco más de un año consigue doscientos treinta mil dólares destinados a nuevas compras.⁹³⁷

⁹³⁵ P. Smart: «Aesthetics as a Vocation», en J. Helfenstein y L. Schipsi (ed): *Art and Activism*, 2010, p. 33.

⁹³⁶ Para más información remito al artículo de Grace Glueck: «The de Menil Family: The Medici of Modern Art», *The New York Times*, 18 de mayo de 1986.

⁹³⁷ Datos procedentes del estudio de Tony Beauchamp, *James Johnson Sweeney*, 1983, p. 87.

Como ha apuntado Lorraine Stuart, es posible que James y John se conozcan durante la convención del International Council del MoMA que tiene lugar en Nueva York en 1953.⁹³⁸ Como Sweeney, John es un miembro importante de este comité (ocupa la vicepresidencia en 1957), creado como herramienta de apoyo al programa de exposiciones itinerantes internacionales y para supervisar el pabellón de Estados Unidos en la bienal de Venecia. En cualquier caso, Sweeney es, de alguna manera, un protegido de los de Menil en Houston; son ellos quienes le presentan a coleccionistas y artistas y ofrecen un apoyo incondicional a sus proyectos en el museo, poniendo su colección privada de arte moderno y de jóvenes culturas a la absoluta disposición de Sweeney desde su primer día en el museo.

La relación de Sweeney con los Menil se remonta en todo caso, al menos a 1957, momento en el que Sweeney organiza la exposición previamente mencionada *Three Brothers: Jaques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp* desde el SRGM. Este mismo año, John de Menil se encarga de la celebración de la convención de la American Federation of Arts, que tiene lugar en Houston, a la que acuden invitados, además de Sweeney, Marcel Duchamp, el historiador del arte William Seitz (1914-1974), Meyer Schapiro y el actor Vincent Price (1911-1993) en calidad de coleccionista de arte. En octubre del año siguiente Sweeney visita Houston nuevamente para asistir a la inauguración del Jones Hall, el primero de los edificios de Philip Johnson en Saint Thomas University y participa en el evento de inauguración con una conferencia. Además, Sweeney forma parte del Council for the Arts, un organismo del departamento de arte con el que los de Menil contribuyen a la St. Thomas University.

Con un sólido compromiso con el arte contemporáneo, los de Menil financian muchos de los proyectos de Sweeney y adquieren numerosas piezas para la colección permanente del MFAH. Entre sus donaciones destaca una escultura romana en bronce del siglo III A. C., el *Móvil internacional* de Calder (1949), una *Afrodita* en mármol del siglo I A. C., un cuenco Matankor del siglo XIX de grandes dimensiones, *Número 6* (1949) de Pollock, *Gorgo en Nueva York* de Niki de Saint-

⁹³⁸ Lorraine Stuart, directora de los Archivos del MFAH. Conversación telefónica con la autora el 28 de enero de 2014.

Phalle (1930-2002), *Ventilador blando gigante* (1967) de Claes Oldenburg (n. 1929), y la exposición completa de Jean Tinguely (1925-1991), además de numerosos ejemplos de arte africano. Con los fondos donados por los de Menil, Sweeney adquiere importantes fondos de arte moderno y de los pueblos no occidentales y financia dos de sus exhibiciones más celebradas en Houston: *Olmec Tradition* y *Three Spaniards: Picasso, Miró, Chillida* (1962).

John y Dominique de Menil comparten con Sweeney una visión humanista de la religión y de la espiritualidad, y actúan como importantes propulsores de avances sociales, culturales y artísticos a través de su apoyo a las universidades, museos y al movimiento de los derechos civiles.⁹³⁹ La filosofía estética de los de Menil ha sido un tema ampliamente estudiado por Marcia Brennan, quien destaca que a través de sus colecciones, ambas parejas, los Sweeney y los de Menil, evocan y exploran el mundo invisible anhelado por su espiritualidad.⁹⁴⁰ Evidentemente, en este sentido hay que destacar la fundación de la denominada The Rothko Chapel, un espacio no confesional encargado por Dominique y John de Menil a Philip Johnson para albergar catorce pinturas de Mark Rothko y el *Obelisco roto* (1963-1967) de Barnett Newman dedicada a Martin Luther King Jr. La capilla ha sido definida como «el primer centro ecuménico del mundo, un lugar sagrado abierto a todas las religiones y no comprometido con ninguna [...] un centro para el intercambio cultural internacional, religioso y filosófico».⁹⁴¹ Por su parte, la idea de Sweeney acerca del poder transcendental de arte está en absoluta sintonía con los de Menil. En unos apuntes de Sweeney podemos leer lo siguiente: «durante veinticinco milenios, hasta donde sabemos, el arte ha sido el medio más concreto del hombre para expresar su idea del orden del universo y su conocimiento de que hay algo en la naturaleza que trasciende lo material».⁹⁴²

⁹³⁹ Además de la promoción del arte africano, el compromiso de los de Menil con los derechos civiles los lleva a actuar de una manera directa en política llegando a ser los principales impulsores de la carrera del activista afroamericano Mickey Leland hasta su llegada al congreso. Además, inician el proyecto de investigación «The Image of the Black in Western Art», dirigido por el historiador del arte Ladislav Bugner y apoyan iniciativas como SHAPE (Self-help for African People Through Education).

⁹⁴⁰ M. Brennan, A. Pacquement y A. Temkin: *A Modern Patronage*, 2007, p. 22.

⁹⁴¹ «[...] the world's first ecumenical center, a wholly place open to all religions and belonging to none [...] a center for international cultural, religious and philosophical exchanges». Susan Barnes: *The Rothko Chapel: an Act of Faith*, The Menil Foundation, Houston, 1989, p. 126.

⁹⁴² «For twenty five millenia, to our knowledge, art has been man's most specific means of expressing his sense of the order of the universe and his awareness of something in nature

A través de su participación en la CAA, su impulso al coleccionismo, su contribución a las universidades además de su colaboración con Sweeney y Jermaine MacAgy, podemos afirmar, como el mismo John hace, que los de Menil son una especie de «embajadores culturales» de la ciudad.⁹⁴³ Por su parte queda evidenciado que Dominique:

Entendió el modernismo mucho antes que nadie en Estados Unidos. Cada uno de los ejemplos de modernismo en Houston hoy en día —los rascacielos de cristal, las pinturas abstractas en museos y galerías, la nueva música y baile ofrecido en salas de conciertos— está ahí en gran parte debido a la batalla llevada a cabo por los de Menil que subvencionaron y desafiaron el gusto de la ciudad.⁹⁴⁴

Como consecuencia de este «desafío», tanto los de Menil como Sweeney a menudo sufren la incompreensión de sus vecinos, es en esos momentos cuando el apoyo mutuo resulta fundamental. En 1958 la exposición organizada por MacAgy en el Cullinan Hall para celebrar la inauguración de los primeros edificios construidos por Philip Johnson en St. Thomas University y que está dedicada a la escultura eclesiástica y la pintura moderna es tachada de comunista porque Norman Sulier, un escultor local, cree ver una hoz y un martillo en una pintura de Mark Tobey. Esta simple anécdota revela la constante presión bajo la que viven los partidarios del arte moderno en Texas, una presión que en ocasiones lleva a los de Menil a cuestionarse su trabajo. Como escribe Dominique a Sweeney:

Te estamos más agradecidos de lo que nunca podremos expresar. Jean y yo llevamos diez años luchando por [traer arte de] calidad. A veces, era tan deprimente que estuvimos a punto de rendirnos. La inauguración de St. Thomas University con la exposición de Jerry y tu conferencia... nos ha devuelto el coraje. *De todo corazón, gracias* [original en francés].⁹⁴⁵

transcending the material». J. J. Sweeney: «Man and Art» Notas de una conferencia conservadas en SRGM Archives, JJS Records, A0001, Caja 224, Carpeta 22.

⁹⁴³ J. Helfstein y L. Schipsi (ed): *Art and Activism*, 2010, p. 25.

⁹⁴⁴ «She understood the importance of modernism long before most Americans did, and any sign of modernism in Houston today — the glass towers of the skyline, the abstract paintings in museums and galleries, the new music and dance in concert halls — is there largely because of the battle the de Menils waged to challenge and push forward the tastes of the city». D. Browning, «What I Admire I Must Possess», 1983.

⁹⁴⁵ «We are more grateful to you than we shall ever be able to express. We have been fighting for quality, Jean and I, for ten years here. At times, it was so depressing that we were about to give up. The opening of St. Thomas University, with Jerry's exhibit and your lecturer... has again given us

5. Sweeney en la dirección del museo

La llegada de Sweeney a Houston

Como acabamos de comprobar, el estado de Texas vive preso de un carácter conservador que en ocasiones obstaculiza la presencia y el desarrollo del arte moderno. En los que el *macartismo* continúa vigente, este hecho contribuye a una paranoia social de cierto peligro. Un ejemplo del clima de tensión y sospecha que se vive en la década de los sesenta en el sur de Estados Unidos tiene lugar cuando tras anunciar la llegada de Sweeney a la dirección del MFAH, Seth Irwing Morris, presidente del museo, recibe una misteriosa llamada a medianoche de alguien que «quería saber si el próximo director del museo es un comunista». El presidente del museo responde que pese a desconocer ese dato, la información que puede aportar es que en ese mismo momento James Johnson Sweeney está recibiendo un doctorado honorífico de la universidad de Notre Dame.⁹⁴⁶

Como consecuencia de la persecución política el gobierno investiga también a Sweeney, quizás debido a su implicación en la revista *Partisan Review*⁹⁴⁷ y su colaboración con Meyer Schapiro. En los Papeles del Congreso, James Johnson Sweeney aparece como «marxista infiltrado en importantes instituciones marxistas» y se asegura que es «famoso por codearse con Max Ernst y otros marxistas».⁹⁴⁸

a great deal of courage. De tout coeur: merci». Correspondencia de Dominique de Menil a James Johnson Sweeney fechada el 3 de noviembre de 1958 y conservada en los Archivos de Menil y publicada en J. Helfstein y L. Schipsi (ed): *Art and Activism*, 2010, p. 56.

⁹⁴⁶ Ver Margaret Davis: «Citizen of the World», *Houston Press*, 21 de abril de 1961.

⁹⁴⁷ *The Partisan Review* es una publicación vinculada a los intelectuales progresistas estadounidenses. Se publica desde 1934 a 2003, excepto un breve periodo entre 1936 y 1937, en el que se suspende su publicación para renacer, en diciembre de 1937, con un nuevo grupo de editores menos interesados en literatura del proletariado y más comprometido con la creación de una sólida oposición intelectual en EE.UU. (originariamente provenía de *New Masses*, la publicación del partido comunista estadounidense). La revista tiene un papel relevante en el debate del papel del artista en la sociedad, gracias a la participación de Clement Greenberg y André Breton, entre otros, y se convierte en punto de referencia para la oposición anti-stalinista. Es la primera revista en publicar a Sartre en 1945 y en sus páginas publican George Orwell (1903-1950), Sylvia Plath (1932-1963), Sidney Hook (1902-1989), Dwight MacDonald (1906-1982), Paul Goodman (1911-1972), Harold Rosenberg (1906-1978) y Susan Sontag (1933-2004), entre otros.

⁹⁴⁸ «[...] marxist infiltrator of major art institutions», según los American Congress Papers N. 82 Congress Communist Conspiracy in Art Threatens American Museums. «Famoso por codearse con Max Ernst y otros marxistas». Información procedente de la conferencia «Sweeney from critic to poet», pronunciada por Ciaran Bennett en el simposio sobre James Johnson Sweeney celebrado en la Pollock-Krasner House, Stony Brook University, Nueva York, el 25 de abril de 2008.

La llegada de Sweeney a Texas, por tanto, viene acompañada de rumores sobre cómo el nuevo director despediría a todos los empleados, guardaría a los viejos maestros en el sótano y llenaría el museo de móviles y abstracciones incomprensibles. Comentarios que suscitan el artículo «Sweeney, Citizen of the World» («Sweeney, ciudadano del mundo») de Margaret Davis para el *Houston Press*, que explica la trayectoria profesional de Sweeney, junto a una amable fotografía suya con su mujer y su hija Ciannait, y unas citas escogidas que sintetizan las ideas del próximo director del Museum of Fines Arts, emplazándolo muy lejos del radicalismo del que se le pretende hacer parte.

Pese a suceder en una época en la que, como menciona este mismo artículo, «cualquiera interesado en el arte contemporáneo corre el peligro de ser llamado comunista», la llegada de Sweeney a Houston llena de ilusión a un sector de la población que desea una ciudad más abierta a la cultura contemporánea y más internacional. Así lo demuestra un artículo publicado por Ann Holmes, editora de la sección de artes visuales del *Houston Arts Chronicle* que recoge la gran expectación provocada por la llegada del nuevo director:

Los ciudadanos de Houston esperan con curiosidad el método de instalación con el que el nuevo director del museo, James Johnson Sweeney, colgará su gran exposición sobre Derain esta temporada [...] ahora tiene el Cullinan Hall, un reto del tamaño de lo que se acostumbra aquí en Texas.⁹⁴⁹

Nuevas configuraciones

Con la elección de Sweeney para la dirección del museo, los miembros del patronato buscan precipitar el proceso de modernización iniciado con Mies van der Rohe y la ampliación de 1954. En este momento, Sweeney personifica una de las voces más respetadas en el mundo del arte, con la autoridad de quien conoce el arte realizado fuera de Estados Unidos y con el *glamour* de haberse labrado una carrera en los museos y galerías de Nueva York. Como se explica desde el propio

⁹⁴⁹ «Houstonians are awaiting with curiosity the method of installation which the Houston museum's new director, James Johnson Sweeney, will use when he hangs his big Derain show later this season. [...] And now he has Houston's Cullinan Hall, a Texas-sized challenge. Ann Holmes: «Of Paintings Not Purloined», *Houston Texas Chronicle*, 24 septiembre de 1961. Para otras reacciones en la prensa consultar Marguerite Johnston: «Sweeney Choice a Sign of Houston's Cultural Drive», *Houston Post*, 17 de enero de 1961.

museo, el nombramiento de Sweeney es «[...] el primer paso de un potente y ambicioso plan para convertir Houston en una sede nacional e internacional para las artes [...] un centro artístico de reputación mundial».⁹⁵⁰

Su cosmopolitismo, su conocimiento del arte contemporáneo y sus contactos en museos, galerías y colecciones europeas y nacionales son las características más atractivas de la candidatura de Sweeney para un museo que desea superar su provincialismo. En palabras de Sweeney:

Será un gran reto. Los miembros del patronato y yo estamos de acuerdo en que debo viajar. Frecuentaré los estudios de los artistas del mundo. Quieren encontrar los jóvenes artistas del mañana y explorar obras de arte más antiguas que no tengan precios prohibitivos. Quieren que realice sondeos para conseguir una colección nacional e internacional, no simplemente un museo regional. Quieren acercarse a Oriente y a Europa, y eso es precisamente lo que a mí me gusta.⁹⁵¹

Tras dos meses escasos desde su llegada, el nuevo director se reúne con la prensa para resumir sus ambiciosos objetivos para el museo. En primer lugar, baraja la posibilidad de crear una «federación espiritual» que congrege todas las facetas de las artes en Houston, incluyendo la orquesta sinfónica, el Ballet, el Teatro y la Ópera. Para el museo anuncia la celebración de al menos dos exposiciones anuales con temas generales que permitan hacer contribuciones en su campo y, por otra parte, proyectos que construyan lazos artísticos entre Houston y el Yucatán, cuyo arte y cultura interesan extraordinariamente a Sweeney. Por último, el nuevo

⁹⁵⁰ «[...] is the first step of an ambitious and energetic plan to establish Houston as a national center of the arts on an international plane... an art center of world reputation». S. I. Morris citado en: «James Sweeney Art Museum's Director», *Houston Press*, 10 de enero de 1961.

⁹⁵¹ «It will be a great challenge. The trustees and I agree that I should keep moving and see the country. I'll haunt the artists' studios all over the world. They want to find younger artists who will be great tomorrow, and to explore in the older field for works of art that aren't prohibitively overpriced. They want an exploratory business, an international and national collection, not just a regional museum. They want to reach out to the Orient and to Europe. That's just what I like». Palabras de Sweeney recogidas en «Just What I Like», *Newsweek*, 23 de enero de 1961, p. 60. Evidentemente, Sweeney creía que la colección debía internacionalizarse, y así lo había declarado a la prensa unos días antes, cuando declaraba: «El museo de Houston debería tener una colección que hundiera sus raíces en la tierra, pero no debe ser regional o provinciano. Debe extender sus tentáculos a Kioto al igual que París». «The Houston museum should have a collection with roots in the soil but it should not be regional or parochial. It must extend its tentacles to Kyoto as well as Paris». Ann Holmes: «Now, Sweeney's Slant on Houston», *Houston Texas Chronicle*, 11 de enero de 1961.

director ambiciona que Houston sea destino obligado para amantes del arte procedentes de ambas costas del país.⁹⁵²

En una entrevista concedida en 1961, Sweeney explica sus planes para la colección permanente utilizando un símil del poeta T. S. Elliot que determina que la poesía no existe únicamente en las cumbres, sino también en los valles que se extienden entre ellas, Sweeney expone que su intención es adquirir esas «piezas cumbres» para la colección del museo y que las piezas existentes actúen de «valles».⁹⁵³ Una idea de alguna manera también compartida por la escritora británica Virginia Woolf, que en su ensayo sobre las biografías, *The Lives of the Obscure* reivindica «tanto los fallos como los éxitos, los humildes como los ilustres».⁹⁵⁴ Como hemos visto, Sweeney continúa con la postura adoptada durante

⁹⁵² 1. The Possibility of a «spiritual federation» of all the Houston fine arts activities including the symphony, the ballet, theatres and opera. This is of course, just a dream of mine, right now. but if it could be done, we all would gain by it».

2. The creation of at least two history-making exhibitions each year built around single themes - such as and American survey or a particular European period -which would be of «international quality and standards».

3. The development of an art bridge, between Houston and the Yucatan, whose culture and art products fascinate Mr. Sweeney.

4 The development of the Houston Museum as an attraction to art lovers from «both coasts of America». Marie Duplaise: «Museum Director Sweeney Sets ut “To Electrify the US”», *The Houston Press*, 10 de marzo de 1961.

⁹⁵³ «Literature or poetry does not exist only at the peaks. There must be valleys that connect the peaks. The museum’s existing material will be the background and we must bring in the peaks». Ann Holmes: «Now, Sweeney’s Slant on Houston», *Houston Texas Chronicle*, 11 de enero de 1961.

⁹⁵⁴ «[...] the failures as well as the successes, the humble as well as the illustrious». Ver Juliette Atkinson: *Victorian Biography Reconsidered*, *Oxford Scholarship Online*, 2010, Print ISBN-13: 9780199572137. Curiosamente, la coleccionista Katherine Dreier incluye una referencia a este texto de Virginia Woolf en el catálogo de su colección: «[...] en su encantador ensayo *The Lives of the Obscure*, habla de la importancia de los talentos menores en la literatura. [Woolf] menciona lo terrible que sería si sólo existieran los de Shakespeare, los Miltons o los Dante. Lo poco inclinados que estaríamos a intentar leerlos ¡resultaría totalmente abrumador! Pero nos deleitamos en el estilo más ligero de escritores inferiores que nos tientan a echar mano de los escritos de los grandes. Me parece que habría un mayor amor por el arte si nosotros, como nación, nos importaran menos los nombres y deseáramos simplemente vivir con el arte que nos transmite algo y nos proporciona deleite. Ahí se implantaría la sed de conocimiento, de una apreciación más profunda y el despertar de la necesidad de indagar, que es lo que es el arte». [«[...] in her delightful essay de 1939 *The Lives of the Obscure*, speaks of the importance of the lesser talents in literature. She mentions how appalling it would be if there existed only the Shakespeares, the Miltons or the Dantes. How discouraged we would be even to attempt to read them. It would be overwhelming! But we delight in the lighter vein of the lesser men who tempt us to dip into the writings of the great. It seems to me that there would be a greater love of art if we, as a nation, cared less for names and desired to live with the art, which speaks to us and gives us personal pleasure. It would hold the seed of growth, of deeper appreciation and awaken a greater need to seek, that which is art»]. K. Dreier: *Collection of the Société Anonyme*, 1950, p. 14.

la dirección del MoMA, en el que defiende la necesidad de conseguir obras de la mejor calidad posible frente a otros modelos de perspectivas historicistas.

Aunque el museo había mostrado un gran interés por el arte moderno (un tercio de las exposiciones celebradas entre 1946 y 1959 se habían dedicado al arte moderno y contemporáneo), antes de la llegada de Sweeney, la colección permanente tiene importantes carencias en este periodo. Los recursos no son el problema, pues el museo cuenta con varios donantes que contribuyen económicamente de forma regular. La carencia consiste en este caso en no contar con una persona especializada que sepa encontrar esas obras extraordinarias que la colección necesita, o convencer a los donantes de la necesidad de adquirir esas piezas. En esa tarea, la figura del matrimonio de Menil es, como hemos anunciado, imprescindible.⁹⁵⁵ Dominique y John de Menil representan un nuevo tipo de mecenazgo en el museo, donde tradicionalmente se acostumbra a aceptar todas las donaciones, salvo las de obras contemporáneas. Sweeney transforma por completo este sistema. Por ejemplo, durante su primer año como director, el museo recibe la transferencia de treinta y tres pinturas de las escuelas italiana y española procedentes de la Kress Collection.⁹⁵⁶ Tras negociaciones con el director emérito que ha hecho posible la donación, se devuelven diez piezas, aunque la mayor parte de las restantes son relegadas a depósito debido a que no cuentan con la aprobación del nuevo director. En otra ocasión, Sweeney rechaza unas obras impresionistas y posimpresionistas que la coleccionista Titi Blaffer Hudson quiere donar al museo. Sweeney no considera que tengan la suficiente calidad para el museo (algunas fuentes indican que no las considera auténticas), con el consecuente malestar de una familia muy influyente en la región.⁹⁵⁷

Como sucediera con el SRGM, la llegada de Sweeney a Houston significa una nueva etapa para el museo que renueva su apariencia de manera casi automática,

⁹⁵⁵ Agradezco a Lorraine Stuart, directora de los archivos del Museum of Fine Arts, Houston el haberme sugerido esta idea. Conversación telefónica con la autora el 28 de enero de 2014.

⁹⁵⁶ La Kress Collection contiene más de 3000 obras de arte europeo repartidas entre varios museos estadounidenses gracias a la donación realizada entre 1921 y 1961 que reseva la mayor parte de su contenido a la National Gallery of Art de Washington D. C.

⁹⁵⁷ Estos incidentes tendrían consecuencias negativas para Sweeney. Dominique Browning señala que tras rechazar un Fragonard de la coleccionista Sarah Campbell Blaffer alegando que era falso Sweeney fue despedido del museo. D. Browning: «What I Admire I Must Possess», 1983.

por ejemplo se sustituyen las puertas de madera del lado sur del jardín por unas de cristal, incrementando así la intensidad lumínica. También se pintan las paredes de las galerías, de lo que era ya conocido como «blanco Sweeney», para dar un aspecto más ligero y modernizado al museo. Como en el museo neoyorquino, Sweeney confía el diseño gráfico a Herbert Matter, quien renueva la estética de los boletines, invitaciones, sobres y cartas. Tal y como había hecho también en el SRGM incluso modifica el nombre del museo, que pasa de ser «Museum of Fine Arts of Houston» a «The Museum of Fine Arts, Houston», aunque legalmente continua como hasta entonces. Es evidente que con este cambio, aunque sutil, Sweeney intenta otorgar un carácter más internacional a la institución.

Por último, el advenimiento de Sweeney en Houston, muy celebrado por los artistas, influye incluso en la relación del museo con la ciudad, ya que aprovechando la publicidad de su nombramiento, el museo pide al Ayuntamiento un aumento de 20.000 dólares a la contribución que viene realizándose anualmente.⁹⁵⁸

6. 1961-66: Primeras exposiciones

Dado que uno de los principales objetivos de Sweeney en el museo es el de adquirir un gran número de obras destacadas para la colección, se destina la mayor parte del presupuesto a este propósito.⁹⁵⁹ Sin embargo, y pese a no ser el principal foco presupuestario, Sweeney consigue muchos de sus mejores montajes expositivos en Houston. Algunos de ellos se conciben en otros momentos de su carrera y por una u otra razón no pueden realizarse.

Según las declaraciones de Edward Mayo, que trabaja en el registro del museo entre 1961 y 1986, Sweeney rechaza la colaboración de otros comisarios porque

⁹⁵⁸ En 1961 el Ayuntamiento había contribuido con 256.000 dólares, tal y como había sucedido durante un largo periodo de tiempo a pesar de que el museo se había expandido y había incrementado su número de visitantes. Datos procedentes de T. Beauchamp, *James Johnson Sweeney*, 1983.

⁹⁵⁹ «[Sweeney] aumentó ligeramente el personal, pero no demasiado, porque le habían dicho que el dinero disponible era para las adquisiciones». («He augmented the staff a little bit, not a great deal—because what money he was given I think he had been told that it was for acquisitions»). Sarah Reynolds: Entrevista a Edward Mayo (1918-2005) el 4 de noviembre de 1997 e incluida en su libro digital *Houston Reflections: Art in the City, 1950s, 60s and 70s*, Connexions, Rice University, Houston, 2008.

«realmente lo quería hacer él mismo, sentía que podía. No contrató ningún comisario, no quería ningún comisario».⁹⁶⁰ Parece que es precisamente su deseo de independencia lo que ocasiona que no pueda realizarse un catálogo de su primera exposición en Texas, *André Derain Before 1915* la primera celebrada en Estados Unidos del pintor y escultor francés (1880-1954). Inaugurada en el otoño de 1961, Sweeney prepara la exposición durante su estancia de verano en Europa, como ya es su práctica habitual. Gran parte de los préstamos provienen de la colección particular de la viuda del artista, aunque también intervienen colecciones suizas y suramericanas.

A este proyecto le siguen varias muestras dedicadas a la técnica del dibujo: *Tiépolo Drawings* (de diciembre de 1961 a enero de 1962) reúne obras procedentes del Victoria and Albert Museum de Londres y *Cézanne Sketchbooks* (del 2 al 28 febrero de 1962) muestra en público por vez primera, los dibujos del coleccionista neoyorquino Ira Haupt. Una tercera muestra, *Belgian Drawings From Ensor a Delvaux* (23 de marzo al 22 de abril de 1962), completa la trilogía y trata los primeros años del siglo xx, uno de los intereses de Sweeney en estos años.

Three Spaniards: Picasso, Miró, Chillida.

La primera gran muestra de Sweeney para el museo es *Three Spaniards, Picasso, Miró, Chillida*, celebrada del 6 de febrero al 4 de marzo de 1962, un proyecto posiblemente nacido del interés de Sweeney en la obra del escultor vasco, cuya obra conoce en 1958 a propósito del Premio de la Graham Foundation de Chicago. Es muy probable que la exposición se frague durante el periodo en el que Sweeney dirige el SRGM, pues según Ann Temkin y Anne Umland, Kahnweiler escribe a Picasso el 24 de abril de 1958 informándole de que Sweeney está interesado en adquirir las seis *Bañistas* que el artista realiza en 1956 para instalarlas en el museo que dirige en ese momento (fig. 144). Sweeney tiene la idea de situar el primer grupo escultórico de Picasso alrededor de una fuente y un trampolín. Aunque

⁹⁶⁰ «He wanted to really do it himself. He felt quite able to. He didn't hire any curators. He didn't want any curators». Sarah Reynolds: Entrevista a Edward Mayo (1918-2005) el 4 de noviembre de 1997 e incluida en el libro digital *Houston Reflections: Art in the City, 1950s, 60s and 70s*, Connexions, Rice University, Houston, 2008.

existe correspondencia en los Archivos del Musée National de Picasso, la transacción finalmente no se materializa.⁹⁶¹

Sin embargo, Sweeney no abandona el proyecto durante demasiado tiempo y retoma la idea de exponer las seis figuras que forman *Bañistas*, *Buceadora*, una figura femenina a punto de sumergirse en el agua, *Hombre con las manos cruzadas*, que parece contemplar la escena, *Hombre fuente*, una figura masculina orinando, *Niño*, la más pequeña de todas, *Mujer con los brazos extendidos* y *Joven*, dos figuras que parecen disfrutar de la brisa marina. Las esculturas se construyen inicialmente con trozos de madera reciclados, como palos de escoba, mangos de brochas, etc. y posteriormente se realizan en bronce con la técnica de la cera perdida.

Para esta primera exposición en el MFAH, pequeña en el número de obras pero espectacular en su montaje, Sweeney manda construir un estanque en el jardín que acompañe las *Bañistas*, una «piscina» de cinco por diez metros pero que parece «tan profunda como el mar», según Edward Mayo, y a la que además, Sweeney incorpora un trampolín.⁹⁶² Un original y atrevido recurso que pese a resultar bastante problemático (pues la piscina gotea y tiene que ser rellenada diariamente e incluso reconstruida un par de veces durante la exposición), produce un efecto visual asombroso que nos recuerda la alta estima de Sweeney por los escultores de las artificiosas fuentes del estilo barroco.⁹⁶³ A esta escena exterior, que provoca constantes problemas con el tráfico (pues tanto conductores como transeúntes ralentizan su paso para observar el conjunto escultórico), se suma la visión del resto de la exposición, las cinco obras situadas al otro lado del muro de cristal curvo del Cullinan Hall. En esta amplia galería descansa el óleo de Picasso *Desnudo bajo un pino* (Art Institute of Chicago, 1959, fig. 145), el tríptico de Miró (*Azul I*, *Azul II* y *Azul III*, 1961, fig. 146) y una versión de *Abesti Gogora* («canción de fuerza», 1960/61, fig. 147), de Eduardo Chillida.

⁹⁶¹ Para más información remito al reciente estudio de Ann Temkin y Anne Umland: *Picasso Sculpture*, MoMA, Nueva York, 2015, p. 250.

⁹⁶² Ver Lynn M. Herbert: «Seeing was Believing: Installations of Jermaine MacAgy and James Johnson Sweeney», *Cite 40: The Architecture and Design Review of Houston*, invierno 1997-1998, p. 33.

⁹⁶³ Remito a la nota de pie de página número 250 de esta misma tesis.

Aunque estilísticamente muy distintas, todas estas obras resumen de alguna manera el trabajo previo de estos artistas. El desnudo de Picasso, posiblemente inspirado en Jacqueline Roque (1927-1986), segunda esposa del artista, se realiza en Provence, no demasiado lejos de la montaña de Sainte-Victoire, inmortalizada por la pintura de Cézanne. Hay en este trabajo una monumentalidad y un orden compositivo muy del gusto clásico, pero muy distinto del que aparece durante su periodo de «vuelta al orden», pues el complicado entramado de líneas y planos refleja una composición mucho más estudiada, con ecos de la geometría desarrollada en los muchos bocetos del artista para su *Monumento a Apollinaire* (1928). Por su parte, los lienzos de Miró, de gran tamaño (355 x 270) y poderosa presencia dan rienda a la faceta más psíquica del pintor, así como al mundo cósmico mironiano ya anunciado en *Foto. Este es el color de mis sueños* (1925) en el que una mancha azul nos revela la paleta onírica del pintor. El adelgazamiento de estas abstracciones, partículas minúsculas en un cielo inmenso, recuerdan la sensibilidad poética de las *Constelaciones* (1939-1941), aunque aquí Miró deja fluir el pincel con la libertad del artista maduro que abraza el infinito. Por último, la pieza en madera de roble de Eduardo Chillida forma parte de los estudios del escultor en este material a principios de la década de los sesenta, en su búsqueda de nuevas formas más flexibles y ligeras que los resultados de la forja directa con la que ha trabajado hasta entonces.⁹⁶⁴

De todas estas obras, las sosegadas pinturas de Miró son las únicas que se han expuesto en Estados Unidos previamente. Tras esta exposición, John de Menil adquiere *Azul II* (fig. 146) para su colección particular, aunque a su muerte la familia dona el lienzo al Centre Pompidou para completar de nuevo el tríptico. El Museum of Fine Arts adquiere la escultura de Chillida.

Pese al gran tamaño de la galería, la presencia de estas cinco obras resulta espectacular, si nos dejamos guiar por la opinión de Dore Ashton, que observa que «en el espacio condensado del Cullinan Hall, las pinturas parecían trascender la

⁹⁶⁴ Para una reciente reflexión sobre la relación entre Joan Miró y Eduardo Chillida remito al estudio de Alex Potts: «Modern Sculpture in the Public Sphere: Joan Miró and Eduardo Chillida» en Robert Lubar Messeri (ed.): *Miró and Twentieth-Century Sculpture*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2016, pp. 101-17.

fuerza de la gravedad y flotar libremente con la solemnidad de su volumen.⁹⁶⁵ Para conseguir este efecto, Sweeney suspende las pinturas del techo en vez de colgarlas en los muros, lo cual posibilita su observación desde distintos puntos de vista así como facilita las relaciones formales entre las obras. Por último, al estar colgadas en el techo, se enfatiza el aspecto meditativo de las tres abstracciones de Miró.

Este montaje tan sencillo como novedoso constituye una de las exposiciones más acertadas de Sweeney y revela prácticas aprendidas en AoTC y en el SRGM. Otra experiencia previa que podemos relacionar con el montaje de *Three Spaniards* y que él mismo denomina «quizás la experiencia o lección más valiosa en cuanto a montaje de exposiciones», corresponde a la que él mismo narra en un artículo titulado *Some Ideas on Exhibition Installation* y que consiste en un reto al que tiene que enfrentarse cuando en 1949, su amigo Alexander Calder le invita a Cambridge para que le ayude a instalar una de sus exposiciones en la Art Gallery del MIT. Iban a instalar la exposición durante el fin de semana pues la inauguración se celebraba el lunes, pero Calder nunca llega a su destino debido a un accidente de tráfico, por lo que tiene que ser Sweeney quien instale los móviles y estables (fig. 148). La sala tiene tres de los cuatro muros de cristal y, hasta la fecha, Sweeney siempre se ha apoyado en el fondo que las paredes proporcionan, entonces, explica:

[...] encontré la solución tratando la galería como un «acuario» y realizando una composición con móviles y «estables» en el interior cúbico, de manera que [las obras] se relacionaran entre sí en niveles diferentes, más como si fueran peces nadando en el espacio de la galería que como objetos mostrados en un escenario bidimensional.

En este recurso es evidente la influencia de Frederick Kiesler, que en su trabajo favorece que las obras, formando una unidad, «tomen posesión» del espacio expositivo en lugar de funcionar como adiciones pasivamente situadas en el muro o decoraciones. Pero además, Sweeney reflexiona:

[...] de esta necesidad de orquestar el interior de una galería sin la ayuda de muros de fondo me di cuenta de que una galería nunca debe

⁹⁶⁵«[...] in the dense space of Cullinan Hall, the paintings appeared to transcend the force of gravity and float free in its numinous volume». D. Ashton, «Sweeney Revisited», 1963, p.111.

organizarse meramente como muros individuales, si no que incluso las pinturas deberían realizar sus declaraciones estéticas y críticas a lo largo, alto y ancho del espacio.⁹⁶⁶

En su primera exposición en el Cullinan Hall, que según Toni Beauchamp, «se mantuvo en la memoria de quienes la vieron», sin duda consigue este efecto.⁹⁶⁷

El impulso al arte no occidental

Debemos subrayar que a diferencia de sus experiencias anteriores, esta es colección del Museum of Fine Arts no contiene exclusivamente arte moderno, si no que se extiende desde el tercer milenio antes de Cristo hasta la actualidad. Sin duda alguna, Sweeney disfruta esta oportunidad que el museo le brinda y realiza exposiciones con obras pertenecientes al pasado o a los pueblos por entonces denominados «primitivos». Por ejemplo, gracias a la Smithsonian Institution, el museo celebra una exhaustiva muestra sobre arte egipcio dedicada a los tesoros de Tutankamon que Sweeney parece disfrutar especialmente (del 16 de marzo al 15 de abril de 1962).

Poco después se inaugura *Olmec Tradition* (del 18 de junio al 25 de agosto de 1963), que constituye uno de los proyectos más personales de Sweeney en Houston y una de las exposiciones más esperadas (en gran parte debido a que se anuncia varias veces en la prensa). Durante los dos años empleados en organizar la exposición, Sweeney viaja a México hasta en siete ocasiones para conseguir excavar la cabeza olmeca de dieciséis toneladas que yace semienterrada en la

⁹⁶⁶ «Perhaps the most valuable experience or lesson in museum installation [...] my solution came by treating the gallery as an «aquarium» and composing the cubic interior by relating the mobiles and stabiles on different levels throughout; as if they were fish swimming through the gallery space, rather than objects shown against two-dimensional backdrops [...] From this need to compose the interior space of a gallery without the aid of background walls, I came to realize that a gallery should never be composed merely as individual walls, but that even paintings should make their aesthetic and critical communications across, up and down, and through the gallery space». J. J. Sweeney: «Some Ideas on Exhibition Installation». Conferencia pronunciada en el Delaware Art Center con motivo del simposium Northeastern Museums Conference celebrado el 7 de noviembre de 1958. Texto inédito conservado en los SRGM Archives, Caja 4259, Carpeta 7.

⁹⁶⁷ T. Beauchamp, *James Johnson Sweeney*, 1983, p. 96. La autora también ha destacado la intensidad «dramática» de la instalación.

jungla (fig. 140).⁹⁶⁸ La cabeza había sido descubierta por una expedición de la Smithsonian Institution en 1945, pero dadas sus dimensiones no la pueden llevar consigo. Sweeney se propone exhibirla en su museo como parte de un minucioso estudio de la cultura olmeca y posteriormente entregarla al Museo Nacional de Antropología mejicano, procurándose así la colaboración de dicha institución en el «rescate» de la obra.

Podemos encuadrar este interés en la pasión de Sweeney por el arte no occidental y muy particularmente por el de sus vecinos mejicanos en estos años. Durante su estancia en Houston, Sweeney profundiza en el conocimiento de las culturas prehispánicas y trabaja por reforzar las conexiones entre los dos países. Como ejemplo podemos citar que bajo la dirección de Sweeney el museo publica artículos y catálogos español, una medida insólita hasta entonces. La exposición de arte olmeca recibe una gran acogida en la prensa y la edición en español de *Life* publica la cabeza olmeca en su portada. En el programa de radio *The Arts in Houston* moderado por Lee Pryor, Sweeney declara que

[...] desde el punto de vista de las relaciones internacionales, las dos culturas deberían estar mucho más cerca de lo que desafortunadamente han estado en el pasado inmediato. Creo que Houston y Texas pueden contribuir a las buenas relaciones entre Estados Unidos y los países al Sur del Río Grande.⁹⁶⁹

La exposición tiene una importante repercusión en la ciudad. Un total de mil personas acuden al museo en la noche de la inauguración. Además, a partir de la exhibición, surge un interés por las culturas prehispánicas en Houston, que se

⁹⁶⁸ El documental de Richard de Rochemont, *The Road to the Olmec Head* (1963) cuenta con la colaboración del propio Sweeney y recoge todos los esfuerzos necesarios para el proyecto, incluyendo la intervención de ambos gobiernos y el servicio de las fuerzas navales mexicanas.

⁹⁶⁹ «Two peoples who should be brought closer together from the point of view of international relationships much closer that they have unfortunately been in the immediate past, particularly the recent past. And I think it is a contribution that Houston and Texas can make to good relationship between the US and countries South of Rio Grande». Entrevista inédita de Lee Pryor a James Johnson Sweeney concedida para el programa de radio «The Arts in Houston». Un programa de treinta minutos en el que se discutían cuestiones sobre las artes visuales y escénicas. «James Johnson Sweeney talks to Dr. William Lee Pryor», 12 de junio de 1961. «Grabaciones sonoras de eventos relacionados con el museo», MoMA Archives, Cajas 61. 2 y 61. 2D.

refleja, por ejemplo, en las bibliotecas de la ciudad, donde el público comienza a reclamar más estudios especializados.⁹⁷⁰

Otra de las grandes exposiciones del museo tiene lugar en 1965 cuando Sweeney consigue albergar el mayor préstamo de pintura aborígen australiana concedida por el National Museum en Victoria hasta entonces. Del 17 de diciembre al 30 de enero de 1965 puede visitarse la exposición *Aboriginal Bark Paintings from the Cahill and Chaseling Collection, National Museum of Victoria, Australia* («pinturas aborígenes australianas sobre corteza de árbol procedentes de la colección Cahill y Chaseling»), un estudio importante para el departamento de arte Oceánico creado en el museo en la década de los sesenta.

Por último, otra donación importante de Alice Hogg Hanszen en el mismo año, ofrece gran parte de la colección de arte precolombino Fabacher & Griffiths. Estas nuevas piezas ocasionan otra muestra de gran valor para el estudio del arte nativo americano, *Pre-Columbian Art from Middle America* («arte precolombino de Centroamérica») tiene lugar del 24 febrero al 1 de agosto de 1966).

Una nueva promoción del arte europeo

La temporada de 1963/64 abre con una magnífica retrospectiva de Alberto Burri (1915-1995), la mayor en Estados Unidos hasta esa fecha y la primera itinerante de las que Sweeney organiza en Houston. Como es característico de las monográficas de Sweeney, el contenido de la muestra está muy escogido, para destacar los máximos aciertos del artista. Las obras cubren quince años de trabajo y estimulan el análisis profundo de su obra. Sweeney explica que su objetivo no es «[...] reunir toda la cronología del trabajo de Burri, sino presentar una selección de las intensas expresiones que el artista ha conseguido a lo largo de inquisitiva carrera».⁹⁷¹

⁹⁷⁰ Datos procedentes de T. Beauchamp: *James Johnson Sweeney*, 1983.

⁹⁷¹ «[...] not so much to trace the chronology of Burri's work, but to present a "selection of intense expressions along the path of the artist's exploration"». Ann Holmes: «Important American Show of Burri at Museum Here», *Houston Chronicle*, 13 de octubre de 1963.

A continuación, Sweeney retoma el tema del dibujo con *18th Century Venetian Drawings from Correr Museum* (del 7 de diciembre al 5 de enero 1964) organizada por la Smithsonian Institution y *Line and Wash Drawings by Augusto Rodin* (del 15 de enero al 9 de febrero del mismo año), que cuenta con la donación de uno de los dibujos a la colección permanente por parte del propietario original.

De muy distinta naturaleza son dos proyectos de 1965 dedicados al arte francés más subversivo. Del 23 de febrero al 28 de marzo de 1965 el museo de Houston es el primer punto de destino de una exhibición itinerante organizada por la galería Cordier & Ekstrom de Nueva York. *Not Seen and / or Less Seen of / by Marcel Duchamp / Rose Sélavy 1904-1964* contiene noventa obras del artista francés presentadas por primera vez en Estados Unidos, de ahí su título («no visto o menos visto de/por Marcel Duchamp/Rose Sélavy»). Como ya se ha comentado, la relación de Sweeney y Duchamp se remonta a 1935, cuando se conocen en casa de Man Ray y resulta especialmente fructífera en su colaboración en la revista *View* y especialmente en la galería de Peggy Guggenheim, AoTC.

Estratégicamente celebrada tras la exhibición de Duchamp, Sweeney convoca en su siguiente proyecto a otro artista francés que recientemente ha mostrado sus obras del MoMA, una de ellas, «Homenaje a Nueva York» se autodestruye en el jardín del museo, causando una gran conmoción. Jean Tinguely (1925-1991) presenta sus *Twelve Sculptures* del 3 de abril al 16 de mayo de 1965, ocasionando un gran alboroto en Houston, donde una coleccionista local se refiere al Cullinan Hall como la «cámara de los horrores». Es, sin embargo, uno de los mayores éxitos de Sweeney, ya que además origina la adquisición por parte de John y Dominique de Menil de la totalidad de las obras para la colección permanente del museo, además de otra donación realizada por el propio artista. La polémica generada en la prensa por la exhibición de aquellas «maquinas futuristas» o como las denomina Tinguely «antimáquinas» es tal, que la crítica del *Houston Chronicle*, Ann Holmes, sugiere que todos los detractores del arte moderno que prefieran contemplar las obras de Leonardo o van Gogh en las galerías de su museo local, pueden comenzar a hacer sus propias donaciones.⁹⁷²

⁹⁷² Ann Holmes: «Museum: Vivid, Controversial», *Houston Chronicle*, 11 de julio de 1965.

Indiscutiblemente, las exposiciones de Duchamp y Tinguely contribuyen a establecer conexiones entre ambos artistas, el propio Duchamp al ver la muestra se reconoce en lo que el creía un sentido del humor específico:

Siento con él una cercanía y una conexión que he sentido con muy pocos artistas. Tiene una cosa genial, sentido del humor, algo que he estado defendiendo para los artistas toda mi vida. Los pintores a menudo piensan que son la última palabra divina; se convierten en algo así como importantes sacerdotes. Creo que el humor es un asunto de gran dignidad, y lo mismo piensa Tinguely.⁹⁷³

Por tanto vemos que Sweeney continúa de alguna manera una interpretación de la vanguardia muy particular en la que, como hiciera sobre todo en la década de los cuarenta en el MoMA, enfatiza el sentido del humor y el carácter lúdico en la experiencia creadora, tal y como propone Johan Huizinga en su teoría del *Homo Ludens* (1938) que hemos visto a propósito de Joan Miró.

Sweeney organiza una tercera exposición dedicada al arte francés de principios de siglo que titula *The Heroic Years: Paris 1908-1914* (del 21 de octubre al 8 de diciembre de 1965), que es uno de los proyectos de mayor envergadura y sin duda personales de Sweeney. Para llevar a cabo este ambicioso proyecto Sweeney colabora con el por entonces ministro de cultura francés, André Malraux.⁹⁷⁴ Sweeney expone obras de más de cincuenta artistas que vivieron el París de aquellos años junto a los libros de Apollinaire, carteles y fotografías de los cafés, teatros y otros objetos de *memorabilia*, como cartas, libretos de música, cartas de menú, rollos de papel pintado, invitaciones, programas de conciertos, vestuario de teatros y libros. La exposición, que ocupa el Cullinan Hall, la galería al sur del

⁹⁷³ «I feel with him [Tinguely] a closeness and a rapport I have felt with few other artists. He has this great thing, a sense of humor, something I have been preaching for artists all my life. Painters usually think they are the last word in divinity; they become like grand priests. I believe in humor as a thing of great dignity and so does Tinguely». Ann Holmes: «Museum Buys Mechanical Sculpture», *Houston Chronicle*, 5 de febrero de 1965. Recogido por T. Beauchamp, *James Johnson Sweeney*, 1983, p. 114. Hemos de recordar que Tinguely y Duchamp habían colaborado previamente, precisamente en España, para el homenaje de Figueras a Salvador Dalí el 12 de agosto de 1961, para cuya ocasión Tinguely y Duchamp esculpen un toro de yeso que escupe fuegos artificiales y que se lidia en la plaza de toros de Figueras.

⁹⁷⁴ Sabemos de su admiración por Malraux, entre otras cosas, por la reseña de Sweeney al libro que Malraux escribe sobre Goya en 1957, en la que Sweeney comparte con Malraux su visión del pintor español como fundamentalmente contemporánea. Además, Sweeney cita *El museo imaginario* en su libro de 1967, *Vision and Image*.

jardín y el vestíbulo del museo, se acompaña en todo momento por la música de Erik Satie (1866-1925), y es, según Ann Holmes, «un triunfo para el museo y para Sweeney».⁹⁷⁵

Los artistas españoles Pablo Picasso y Juan Gris tienen una presencia destacada en este proyecto. Varias obras revelan la calidad del trabajo de Gris en estos años, como el collage *El paquete de café* (1914, fig. 149), prestado por el Smith College Museum, *Vin Rose (Still Life with Pipe)* del mismo año y prestado anónimamente, *Hombre en un café*, un dibujo de 1911 procedente de la colección Albert E. Gallatin, *Retrato de mujer (Berthe Lipchitz)* de 1912, un dibujo a lápiz de la Galería Louise Leiris y una escultura de bronce titulada *Cabeza de mujer* del 1909-10. Aunque entre todos destaca una obra de Gris comprada por Sweeney en 1947 a Bernard Poissonnier, *Botella de vino rosado* (1914, fig. 31). Por su parte seis obras recuerdan el trabajo de Picasso por estas fechas: *Bailarina* (1907-8) de la colección Walter Chrysler Jr., *Naturaleza Muerta* (1908, SRGM), *J'aime Eva* (1912), *Guitarra y vaso de vino*, un collage de 1913, el óleo *Cabeza de hombre* de 1914 y *El retrato de Jeune Fille* (1914, George Salles, París).

El propósito de esta exposición, «la más exhaustiva de James Johnson Sweeney en el museo hasta la fecha»,⁹⁷⁶ es demostrar que la eclosión artística que tiene lugar en el París prebélico es el detonante de todo lo que sucede más tarde.⁹⁷⁷ Para el comisario de la muestra:

Cuando desde el presente uno mira atrás, al periodo previo al estallido de la I Guerra Mundial, parece que todas las directrices originales en las artes desde ese periodo hasta los años treinta del siglo xx (y en muchos casos incluso más tarde) surgieron entonces.⁹⁷⁸

⁹⁷⁵ «The exhibition is a triumph for the museum and Sweeney». Ann Holmes en «The Paris of 1908-1914 Brilliant Bacchanale» [sic], *Houston Chronicle*, 24 de octubre de 1965.

⁹⁷⁶ «The most encompassing since the advent of James Johnson Sweeney as director in 1961», Ann Holmes: «The Paris of 1908-1914... Brilliant Bacchanale» [sic], 1965.

⁹⁷⁷ «The works laid the groundwork for everything that has happened since –and for the future, too, I think». Campbell Geeslin: «How it Happens» *The Houston Post*, 24 de octubre 1965.

⁹⁷⁸ «When one looks back from today to the period just before the outbreak of World War I it would seem that practically every fresh directive in the arts from that time down to the nineteen thirties (and in many instances even later) had its roots in that time. Cubism, Futurism, Orphism, Rayonism and the first apparance of Dada, all made their contribution to its vital character. And such individuals as the post-critic Apollinaire, the impresario Diaghilev, the producer Jacques Copeau, the fashion creator Paul Poiret and the architect Auguste Perret in his Theatre des Champ

Una de las máximas aportaciones de la exposición consiste en la reivindicación del papel de grandes figuras como Guillaume Apollinaire (1880-1918), Sergei Diaghilev (1872-1929) y Paul Poiret (1879-1944), en el desarrollo de fórmulas estéticas posteriores. Sweeney había estado concibiendo este proyecto desde que en 1955 organizara la exposición de Robert Delaunay en el SRGM, cuando según él, advierte que Delaunay se anticipa diez años a Léger, va más lejos que los cubistas e influye en la huida de lo racional en el arte de Paul Klee.

La exposición se acompaña de una conferencia del escritor Roger Shattuck, profesor de Literatura de la Texas University in Austin y autor de *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I* (1955). Especialista en cultura francesa, Shattuck frecuenta a George Braque y a los escritores Jean Cocteau y Alice B. Toklas (1877-1967) en París, donde se traslada en 1947. A propósito de la exposición de Sweeney, Shattuck destaca el gran acierto que supone la reivindicación de la excepcional colaboración vivida en esos años entre poetas, músicos, pintores, escultores, bailarines y diseñadores, una colaboración subrayada igualmente en la prensa por Ann Holmes, que especifica que

esta no es una colección de objetos dispares que sucede que se han realizado al mismo tiempo, si no un único trabajo de colaboración perteneciente a un periodo. Tiene una cohesión estética. Las piezas tenían que reunirse y hasta donde yo se, nunca se han reunido antes.⁹⁷⁹

Sweeney trabaja en este proyecto de manera casi obsesiva, y continúa añadiendo piezas y etiquetas durante todo el tiempo que la exposición se mantiene abierta al público. Debido a que intenta conseguir piezas de la más alta calidad el proceso es especialmente arduo. De hecho, es tan complicado que su director imparte una conferencia sobre las dificultades intrínsecas a los préstamos internacionales y el

Elysées, by their encouragement and cross fertilization of the different arts of the day, played their parts in this particularly rich periods in twentieth century art». J. J. Sweeney: «Newsletter», MFAH, Houston, octubre 1965.

⁹⁷⁹ «This is not a collection of random objects that happened to have been done at the same time, but a vast single work collaboration belonging to a period. It has an aesthetic cohesiveness. The works had to be brought together and so far as I know, they have never been brought together before». Ann Holmes: «Any Other Such Years Lying Around», *Houston Chronicle*, 5 de diciembre de 1965.

desarrollo general de la exposición. En ella relata cómo para obtener estos préstamos en concreto, a menudo ha tenido que recurrir a relaciones personales con los familiares de los artistas, explicando «[...] no hay nada más incómodo que pedir a la gente que te presten lo mejor. Tengo que confesar que dependo de las personas que sienten simpatía por la exhibición o que son amigos míos».⁹⁸⁰

Uno de estos viejos amigos a los que se refiere es Alfred H. Barr, Jr., a quien sabemos que solicita varias obras custodiadas por el MoMA. La correspondencia conservada en los archivos del museo refleja la incansable tenacidad de Sweeney por conseguir ciertas obras para *The Heroic Years*. Tanto es así, que se produce cierta tensión entre ambos directores al no poder Barr ceder todas las obras que Sweeney reclama, pues en su lista se halla la emblemática *La aldea* de Chagall (1911), *Cariátide* (1914), de Modigliani y *El sueño* de Rousseau (1910), por el que lucha durante meses y que finalmente no consigue. Sweeney pide también algunas obras de Francis Picabia (1879-1953), František Kupka (1871-1957) y Giacomo Balla (1871-1958), y logra que Alfred Barr le preste *La Ventana azul* (1911), de Matisse.

Debemos mencionar que la colaboración de Sweeney con el MoMA es especialmente fructífera durante su trabajo en el Museum of Fine Arts y esencial en el montaje de algunas exposiciones como *Derain Before 1915* (1961) y *Alexander Calder Circus Drawing, Were Sculpture and Toys* (1964). Además, durante cuatro meses, el museo se beneficia del préstamo temporal de veinticinco esculturas de la colección del MoMA mientras se remodelan sus galerías entre 1963 y 1964, entre ellas el emblemático *Caballo* (1914) de Raymond Duchamp-Villon, dos esculturas de Lipchitz, *Mediterranean* (1902-05) de Aristide Maillol (1861-1944), y otras obras de Henry Moore, David Smith y Max Ernst.

El catálogo de *The Heroic Years* nunca llega a publicarse por restricciones económicas impuestas por el museo debido a los altos gastos producidos por la exposición.

⁹⁸⁰ Campbell Geeslin: «How it Happens» *Houston Post*, 24 de octubre de 1965.

7. 1966-67: Últimas monográficas

Tras una exposición tan extensa como *The Heroic Years* Sweeney retorna a exhibiciones monográficas muy personales, de artistas a los que siente particularmente cercanos.

Pierre Soulages

Del 20 de marzo al 22 de mayo de 1966 se celebra una impresionante exposición dedicada al pintor francés *Pierre Soulages*, que reúne setenta y siete piezas, pinturas, grabados y placas de aguafuerte. Posiblemente esta retrospectiva es una de sus instalaciones más acertadas en la que suspende obras del techo en tres líneas paralelas al muro. El resultado es una colección de inquietantes presencias flotantes que inundan armónicamente el Cullinan Hall. Una visión que hizo pensar al artista Robert Stout, asistente de Sweeney en el museo en «piezas de ajedrez desde el punto de vista de Dios».⁹⁸¹ El propio Soulages declara que es «el más perfecto diseño espacial que [las pinturas] han tenido nunca» (fig. 150).⁹⁸²

Georgia O'Keeffe

Del 28 de mayo al 3 de julio de ese mismo año, Sweeney organiza una exposición sobre Georgia O'Keeffe en colaboración con el Amon Carter Museum of American Art en la ciudad de Fort Worth. Es la propia artista quien insiste en que sea Sweeney el encargado de realizar ambas instalaciones, incluida la de Fort Worth. Como ya hemos señalado, ambos colaboran anteriormente con motivo de la exposición de Alfred Stieglitz en el MoMA de Nueva York en 1946. O'Keeffe y Sweeney eligen las obras conjuntamente mientras trabajan en una monografía dedicada al trabajo de la pintora que nunca llega a materializarse. Desafortunadamente, tampoco se consigue publicar el catálogo de la exposición en Houston.

⁹⁸¹ «[...] chess pieces seen from God's point of view». Stout en conversación con Marcia Brennan el 8 de abril de 2008, recogido en *Curating Consciousness*, 2010, p. 121. Stout añade que Sweeney era «estricto en sus montajes, y muy ingenioso», sus exposiciones representaban un «equilibrio coreografiado» que finalmente conducía a «conclusiones nada convencionales». («strict in his ways of installing, and very inventive [...] choreographed balancing [...] leads to unorthodox conclusions»).

⁹⁸² «[...] the most perfect spatial setting [the paintings] have ever had». Palabras de Pierre Soulages publicadas en Ann Holmes: «Soulages Retrospective: An Emergence of Style», *Houston Chronicle*, 24 de abril de 1966.

Eduardo Chillida

En 1957, mientras junto a Mies van der Rohe ejerce como jurado para el premio de la Graham Foundation en Chicago, fundada tan solo un año antes, Sweeney entra en contacto con la obra de Eduardo Chillida. Queda inmediatamente fascinado por un escultor que, como diría años más tarde, «puede ser respetado en primer y último lugar por la individualidad e integridad de su arte, lo cual, uno llega a comprender, tiene sus raíces en su respeto por la naturaleza».⁹⁸³

Tan solo un año más tarde incluye al artista vasco en *Sculptures and Drawings by Seven Sculptors*, en el SRGM, con *Temblor de hierro* (1956) y *Desde dentro* (1953), adquirida para la colección permanente del museo e incluida en la exposición inaugural del nuevo edificio Guggenheim al año siguiente, en el que obtiene el Gran premio internacional de la bienal de Venecia.

El interés de Sweeney por la obra de Chillida queda demostrado con la frecuencia con la que el escultor es expuesto en el MFAH y por su presencia en la colección permanente. A raíz de una de las primeras exposiciones, *Three Spaniards, Picasso, Miró, Chillida* se incorpora *Abesti Gogora I* (1961, fig. 147), a la colección del museo. En 1963 Sweeney vuelve a incluir a Chillida en dos exposiciones colectivas, *Recent Acquisitions* y *Sculpture from the Museum of Modern Art* y finalmente, del 4 de octubre al 20 de noviembre de 1966 se celebra en Houston la primera retrospectiva de Chillida fuera de Europa. Con esta lista queremos enfatizar que en los ocho años que transcurren desde 1958 a 1966, Sweeney muestra la obra de Chillida hasta en seis ocasiones, esto, sumado a la presencia de Sweeney en los jurados de la Graham Foundation y del Carnegie Prize en la Pittsburg International (que Chillida comparte en 1964 con Willem de Kooning) convierten al director del MFAH en el principal impulsor de la obra de Chillida fuera de España.

⁹⁸³ «Eduardo Chillida is a sculptor who can be primarily and finally respected for the individuality and integrity of his art; this, one comes to see, is rooted in his respect for nature» J. J. Sweeney: «Postscript: The Wind Combs. An Expectation», en Peter Selz: *Chillida*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, Nueva York, 1986, p. 119.

El proyecto de la exposición monográfica germina en París, en julio de 1965, cuando Chillida comparte con Sweeney la idea de realizar una pieza monumental con cuarenta y cinco toneladas de granito. El escultor incluso le enseña unas imágenes de un trabajo preliminar en madera que aún dista mucho del trabajo final debido a la diferencia de escala. Sin embargo, Sweeney se siente tan atraído por el proyecto que se compromete a patrocinarlo desde el museo y lo convierte en la pieza central de una retrospectiva.

Esta colosal escultura que Chillida crea específicamente para el jardín del MFAH y que se encuadra dentro de su serie *Abesti Gogora* («canción de fuerza»), no es una empresa sencilla. Sin embargo, cuenta con el apoyo del director del museo en todo momento. Tan pronto como encuentra el material adecuado, el escultor envía un telegrama a Sweeney diciendo «gran trabajo en marcha. Encontrado granito maravilloso en Galicia».⁹⁸⁴ Tras recibir la inmediata confirmación de Sweeney, Chillida regresa a San Sebastián en busca de canteros y vuelve a Galicia para extraer el bloque masivo de cien toneladas de granito rosa del que piensa extraer las tres enormes piezas de las que se compone la escultura. Pese a las dificultades, Chillida declara a Sweeney que está seguro de que una vez finalizado esta será la mejor escultura de su carrera, y todos «los problemas que me va a dar no importarán en absoluto».⁹⁸⁵

Finalmente, la muestra se compone de cuarenta y dos esculturas, grabados, collages y dibujos, de estos últimos, Sweeney declara que son «extremadamente tridimensionales, debido a la economía de la línea y a la calidad de su grosor».⁹⁸⁶ La piezas, realizadas entre 1949 y 1966 y la mayoría en época reciente provienen casi todas de Aimé Maeght, su galerista en París. Gracias al trabajo de Sweeney, junto a la escultura *Abesti Gogora I*, el museo muestra de su propia colección un

⁹⁸⁴ Telegrama del 15 de febrero desde San Sebastian: «Big work in way. Found wonderful granite in Galicia». Incluido en J. J. Sweeney: *Eduardo Chillida*, MFAH, Houston, 1966, pp.18-21

⁹⁸⁵ «I am sure that this work once finished is going to be the best sculture I have ever done and all the trouble that it is going to give me counts for nothing». Extraer la pieza es solo el principio de as dificultades, pues de las canteras ha de ser transportada al puerto de Vigo y de ahí a San Sebastián para ser trabajada. Después del más tortuoso traslado nunca experimentado por el puerto de Vigo, como declara el corresponsal en París de *The New York Times* se necesitan dos guas para la instalación final de la pieza en el jardín del museo.

⁹⁸⁶ «His drawing is extremely three-dimensional, owing to the economy of line and quality of line weight». J. J. Sweeney, *Eduardo Chillida*, 1966, p. 7.

grabado de 1961 titulado *Los dos negros*, una donación de Dominique y John de Menil (fig. 151).

Sweeney aprovecha esta exposición para dar un impulso a la producción escultórica y coincidiendo con la publicidad de la obra del escultor, promueve una iniciativa para fomentar la escultura pública en Houston, hasta entonces una ciudad ajena a dicho concepto. El *Houston Arts Festival*, celebra cinco pequeñas muestras de arte público en la ciudad con la participación de los escultores Alexander Calder, Jean Robert Ipousteguy (1920-2006), Marisol Escobar (1930-2016) y David Hayes (1931-2013).

Muchos críticos aprecian las esculturas de Chillida, pero nuevas corrientes artísticas reivindican la realización industrial del arte y rechazan las huellas del artista en sus obras.⁹⁸⁷ Así lo explica Henry Seldis, que destaca que al contrario que esos artistas: «Chillida afirma la subjetividad poética de su vocación y la inspiración que permanece dormida en los materiales que el artista encuentra en la naturaleza».⁹⁸⁸

El catálogo de la exposición, en el que Sweeney denomina a Chillida «el principal escultor de su generación»,⁹⁸⁹ destaca dos cualidades fundamentales, en primer lugar, su expresión puramente arquitectónica, ya que: «sea cual sea el material, pesado o ligero, esencialmente opaco o abierto, [Chillida alcanza] una ligereza y una exactitud conseguida a través de su sensibilidad a las relaciones arquitectónicas básicas».⁹⁹⁰

⁹⁸⁷ Según la opinión del crítico de arte Hilton Kramer la escultura de Chillida es una de las esculturas al aire libre más conseguidas desde el punto de vista plástico, sin embargo, considera que los otros cinco intentos son un fracaso». Consultar Hilton Kramer: «Sculpture: Eduardo Chillida in Houston», *The New York Times*, 15 de octubre de 1966.

⁹⁸⁸ «At a moment where so much sculpture seeks to reject the importance of the relationship of the artist's hand to his material, where gesture is declared "out" and industrial anonymity is "in", Chillida affirms the poetic subjectivity of his calling and the inspiration that is dormant in the materials the artist takes from nature». Henry Seldis: «Letter from Houston», *Art International*, diciembre 1966, p. 45.

⁹⁸⁹ «[...] as the foremost sculptor of his generation, internationally». J. J. Sweeney, *Eduardo Chillida*, 1966, pp.18-21

⁹⁹⁰ «Lightness and rightness are the characteristics of Chillida's expression in no matter what material –no matter how heavy or how light, no matter how essentially opaque, or how open –a lightness and rightness he achieves through his sensitivity to the basic architectonic relationships». J. J. Sweeney, *Eduardo Chillida*, 1966, p.16.

En segundo lugar, Sweeney considera que en el trabajo de Chillida prima un respeto incondicional por el material, al que nunca fuerza a adquirir formas ajenas a su naturaleza y ello se debe a su buen oficio de escultor. En palabras de Sweeney:

En toda su obra reconocemos los ritmos cómodos del artesano que disfruta del esfuerzo requerido por los problemas a los que se enfrenta y las distintas partes de las esculturas resultantes fluyen con tal facilidad que da la impresión de que han surgido así en vez de que alguien las ha creado.⁹⁹¹

Pese a que Chillida explora una variedad de materiales distintos durante su carrera, para Sweeney es fundamentalmente un artista del metal (hierro y acero), como ya había destacado previamente en su mencionado artículo *Tastemakers and Tastebreakers* (1960), en el que Chillida aparece como uno de los artistas que abren nuevas vías para el arte pues su trabajo es «[...] característico de la contemporaneidad del siglo xx. Sin embargo, como español del Norte, es heredero de una rica tradición del trabajo con hierro fundido que en ese rincón del mundo se remonta hasta el tiempo de los romanos».⁹⁹²

El lenguaje de Chillida es para Sweeney característico del carácter español, en él destacan los contrastes. Si Aline Louchheim había hablado de la *intensidad* de la pintura española a propósito de la exposición de 1954 en las Schaeffer Galleries, Sweeney confirma en el texto que acompaña esta exposición de Chillida que hay en el arte español: «un contraste entre extremos [...] sin matices, sin gradaciones, sin grados, simple y directo», y esta austera dualidad caracteriza tanto las pinturas negras de Goya, la paleta de Velázquez y Zurbarán como «las piezas en metal

⁹⁹¹ «In all his work we recognize the easy rhythms of the natural craftsman who enjoys the effort his problems demand and the resultant sculptures have such an ease of flow among the parts that one almost has the impression that they have grown rather than have been made». J. J. Sweeney, *Eduardo Chillida*, 1966, p. 15.

⁹⁹² «[...] Chillida's work is characteristically a twentieth century contemporary. Still, as a northern Spaniard, he is the inheritor of a rich tradition of wrought iron work which in that quarter of the world carried back even to Roman times». J. J. Sweeney: «Tastemakers and Tastebreakers», 1960, pp. 97-98.

forjado, en las que existe el contraste «entre la solidez del hierro y su súbito final en el espacio».⁹⁹³

Estos intensos binomios que determinan la obra de Chillida, luz y opacidad, ligereza y solidez, interesan a Sweeney sobremanera pues en ellos encuentra la esencia del artista *tastebreaker*, que es capaz de contribuir con un lenguaje renovado a los problemas ya planteados por su propia tradición artística. En la obra de Chillida, Sweeney encuentra que «las relaciones son más importantes que aquello con lo que se relaciona»,⁹⁹⁴ un concepto que procede de *The Chinese Written Character*, un libro del historiador del arte, filósofo y orientalista Ernest Fenollosa (1853-1908) publicado en 1919 por Ezra Pound.

Sam Francis

El último gran proyecto expositivo de Sweeney en Texas es la muestra dedicada al pintor californiano Sam Francis (1923-1994), con la que continúa impulsando la pintura estadounidense. Sweeney escribe en el catálogo que «a la edad de 43, aún continúa siendo el más sensual y sensible de los pintores de su generación en Estados Unidos».⁹⁹⁵ De nuevo, Sweeney suspende del techo algunos cuadros de Francis situando sus fuertes contrastes de color a distintas alturas (fig. 154). La exposición co-dirigida por el Berkeley University Museum tiene lugar del 12 de octubre al 3 de diciembre de 1967. Una vez más, Sweeney dirige la primera retrospectiva de un artista contemporáneo y lo hace reuniendo préstamos procedentes de todo el mundo, incluyendo colecciones europeas y japonesas. Como había sucedido con la de Chillida, esta exhibición resulta muy costosa debido al gran tamaño de sus piezas, lo cual no es del agrado del patronato del museo.

⁹⁹³ «[...] “between the solidity of the iron and its sudden endings in space”, a contrast as it were of light and darkness characteristic of much of the greatest Spanish art whether Goya’s “black paintings” –the palette of Velázquez that influenced the early Manet and Zurbarán». J. J. Sweeney: *Eduardo Chillida*, 1966, pp.16-17.

⁹⁹⁴ «Here the relationships are more important than what is related». J. J. Sweeney: «Tastemakers and Tastebreakers», 1960, p. 97.

⁹⁹⁵ «At the age of forty-three he still remains the most sensuous and sensitive American painter of his generation – an artist who loves to live and to work, and to play seriously in both. This is what gives that sense of vitality to every fresh painting from his brush and to his work in its total ensemble». J. J. Sweeney: *Sam Francis*, MFAH y University of California, Houston y Berkeley, 1967, p. 21

8. Principales iniciativas de Sweeney en el MFAH

Como hemos visto, la principal tarea de Sweeney en la dirección del museo es la de adquirir piezas significativas que contribuyan a la modernización e internacionalización de los fondos del museo. En esta empresa son los coleccionistas privados más que el patronato del museo quienes consiguen las adquisiciones más relevantes. Además de una muy productiva colaboración con el matrimonio de Menil, Sweeney trabaja con el magnate del petróleo Pierre Schlumberger (1914-1986) que dona un óleo de Mondrian de 1918 y Theodore Law, que contribuye a la colección con *Dos mujeres frente a la ventana* (1927), la primera pintura de Picasso que entra a formar parte de la colección del museo.

Una de las estrategias concebidas por Sweeney para ampliar la colección, fue la de organizar exposiciones conducentes a impulsar el coleccionismo. Aunque para él «todas las exposiciones deberían tener como consecuencia un depósito de manera natural»,⁹⁹⁶ algunos proyectos curatoriales tienen como objetivo específico el dar a conocer obras disponibles para su compra. Este es el caso de *Six Master Paintings, Two Glasses, and One Sculpture*, una exposición que en la primavera de 1963 trae al museo seis piezas escogidas cuyo valor asciende a más de dos millones de dólares. Las obras de Auguste Rodin, El Greco (1541-1614), Goya (1746-1828), Petrus Christus (1410-1475), Frans Hals (1580-1666) y Thomas Gainsborough (1727-1788), reciben una gran atención en la prensa, incluido un artículo de Ann Holmes dedicado exclusivamente a la obra de Petrus, sin embargo, finalmente ninguna de las obras entra a formar parte de la colección.

Por otra parte, con el fin de fomentar el coleccionismo privado, Sweeney organiza exposiciones como *American Painting from Houston Collections*, organizada en la primavera de 1962 y que muestra trece pinturas y dos esculturas, todas pertenecientes a los coleccionistas locales Robert Edward Courtade, John de Menil, George Peterkins, Robert Strauses, Cecil Blaffer Hudson y Robert Wilson. En mayo de ese mismo año se inaugura *A Selection from the Former Collection of Mr. And Mrs. Michael Stein*, a la que sigue *Colección Maurice Wertheim: de*

⁹⁹⁶ «Shows should leave a deposit» en Ann Holmes: «Now, Sweeney's Slant on Houston», *Houston Texas Chronicle*, 11 de enero de 1961.

Manet a Picasso, que visita Houston desde el Fogg Museum durante el verano. Esta última se acompaña de una exhibición paralela: *A Selection of Paintings to Augment the Wertheim Collection*, en la que Sweeney incluye obras de su propia colección junto a catorce obras de colecciones locales. Muestra en ella su *Mujer de verde*, de Picasso, *Mujer en la noche*, de Miró, *Violín* de Juan Gris, dos Légers y *Bailarina* (Rouault, 1905), su primera adquisición.⁹⁹⁷

Estas tres exposiciones celebradas ese año constituyen una invitación al mecenazgo, intención que Sweeney recupera en 1965 con la muestra de la colección de *Spiro and Antiquities from the McDannald Collection*, donada al museo en 1963 o *Paintings from the Collection of Joseph H. Hazen* (1967).

Pero sobre todo, Sweeney pretende estimular el coleccionismo local, ya que entre sus objetivos actuales se encuentra promover el mecenazgo de artistas del sur y sureste de Estados Unidos. El museo había patrocinado la exposición anual de artistas de Houston desde 1925, pero en 1960 se elimina para ofrecer, en cambio, esta competición regional para artistas residentes en la zona comprendida entre el sur de California, Arizona, Nuevo México, Texas y Luisiana, intentando que los artistas pasen a competir en un terreno más amplio. El jurado se compone por Sweeney, James Brooks (1906-1992), pintor natural de Dallas afincado en Nueva York y Alexander Calder. Los artistas premiados se exponen en la exposición *The Southwest: Painting and Sculpture* (del 7 de diciembre de 1962 al 20 de enero de 1963).

Entre las piezas escultóricas adquiridas por Sweeney para la colección destacan las emblemáticas *Sin título* de 1962 de la escultora Lee Bontecou (n. 1931) donada por John de Menil, el *Ventilador blando gigante* (1967) de Claes Oldenburg (n. 1929), y las mencionadas *Abesti Gogora V* (1966) y las doce «máquinas» de Jean Tinguely. Cabe decir que todas ellas simbolizan de una manera más o menos obvia, cierta irreverencia respecto a los límites del medio. Bien un desafío a los límites entre pintura y escultura, como la pieza de Bontecou o de un humor

⁹⁹⁷ Más información sobre esta exposición en Ann Holmes: «Important Works Owned Here», *Houston Chronicle*, 1 de julio de 1962.

irreverente como la obra de Oldenburg y Tinguely, y es que Sweeney continúa apostando por la vanguardia. Bajo su dirección se lleva a cabo:

Una extraordinaria revitalización. Comprando con un fervor obsesivo, conocimiento y coraje, el Sr. Sweeney se ha concentrado sabiamente en escultura, a menudo piezas monumentales que provocan un sorprendente impacto en el Cullinan Hall [...]. Aquí uno no se encuentra simplemente con buenos ejemplos sino con obras maestras definitivas de artistas contemporáneos como Calder, Chillida y Consagra. De hecho, en ningún sitio del mundo está Calder tan brillantemente representado.⁹⁹⁸

Respecto a las inauguraciones, ha de decirse que Sweeney trae consigo gran parte del *glamour* característico de la Gran Manzana y con él las exposiciones se acompañan de un gran evento inaugural. Coleccionistas y artistas acuden ahora a la celebración, siendo un hecho insólito hasta la fecha que artistas europeos se desplacen a una ciudad como Houston, tan alejada de los centros artísticos habituales. A propósito de la exhibición de Pierre Soulages, Marcia Brennan ha resaltado: «estaba imbuida de *glamour* y *cachet* cultural, reflejando el estatus del arte moderno como un espectáculo cultural».⁹⁹⁹ Además de Pierre y Colette Soulages, que eran muy amigos de los Sweeney, atienden la inauguración el compositor Richard Rogers (1902-1979), varias estrellas de Hollywood y el director de cine Otto Preminger (1905-1986).

Parte del entusiasmo creado por Sweeney surge del número y del rango de gente con un lugar prominente en el mundo del arte que el trajo a Houston. Si un artista o coleccionista incluido en una exposición aún

⁹⁹⁸ «An extraordinary revitalization has taken place under James Johnson Sweeney. Buying with obsessive fervor, knowledge and courage, Mr. Sweeney has wisely concentrated on sculpture –often monumental pieces that have stunning impact when seen in Cullinan Hall, a celebrated modern wing designed by Mies van der Rohe. Here one finds not merely good examples but definitive masterworks by such contemporary artists as Calder, Chillida and Consagra. In fact, nowhere in the world is Calder so brilliantly represented». Katherine Kuh: *Saturday Review*, citada por Ann Holmes: «Window Shopping at Museum», *Houston Chronicle*, 3 de mayo de 1964. Otros artistas que pasan a formar parte de la colección durante la dirección de Sweeney son Jackson Pollock, Constantine Brâncuși, Alexander Calder, Pierre Soulages, Franz Kline, Pierre Alechinsky (n. 1927), Corneille Beverloo (1922-2010), Joan Miró, Piet Mondrian, Pablo Picasso, Claes Oldenburg, Mark Rothko, Niki de Saint Phalle, Antoni Tàpies, Manolo Millares, Luis Feito, Jean Tinguely, Mark Tobey y Robert Motherwell. Junto a ellos, se adquirieron gran cantidad de obras clásicas del arte griego, africano, precolombino, prehispánico y oceánico.

⁹⁹⁹ M. Brennan, *Curating Consciousness*, 2010, p. 120.

vivía, normalmente acudía a la inauguración. Este fue el caso de Burri, Calder y su esposa, Duchamp y su esposa Tenny.¹⁰⁰⁰

La inauguración de *Sculptures* fue otra de las grandes inauguraciones de Sweeney. Jean Tinguely, elegantemente vestido de negro (aunque llevando imperdibles en la corbata) y su pareja, la escultora Niki de Saint Phalle (1930-2002), que atiende la fiesta con un abrigo de piel de mono, son en esta ocasión las «estrellas» de una gran fiesta que incluye incluso una discoteca en el jardín del museo.

En otras gestiones menos frívolas, desde 1963 Sweeney desarrolla un innovador programa pedagógico para los docentes que trabajaban en el museo, que no se enfoca a adquirir un mayor conocimiento en historia del arte si no para aprender a transmitir la pasión por las artes, pues según Sweeney la función del museo consiste en:

fomentar más el disfrute del arte por su comunidad, más que la instrucción. Debería crear un apetito en el público por el placer y el esparcimiento que uno obtiene del arte. El museo debería presentar las obras de arte de una manera que fueran atractivas al observador, sin la necesidad de etiquetas, charlas o audio guías.¹⁰⁰¹

Entre sus muchas iniciativas, Sweeney concibe un programa de publicaciones financiadas por el museo, que finalmente debido a restricciones económicas únicamente publica el primero de sus proyectos, *El Galveston que fue*, publicado en 1966, un libro de Howard Barnstone ilustrado con las fotografías de Henri Cartier-Bresson (1908-2004) y Ezra Stoller (1915-2004) que recoge la bella arquitectura del pueblo de Galvenson. La fotografía es una técnica a la que Houston Sweeney presta especial atención durante su estancia en el Museum of fine Arts, donde expone tanto a artistas emergentes como a figuras consolidadas.

¹⁰⁰⁰ «Part of the excitement that Sweeney created was in the number and range of prominent people in the art world whom he brought to Houston. If an artist or collector featured in an exhibition was still living, he or she usually attended the opening. This was the case with Burri, Calder and his wife, and, Duchamp and his wife Tenny». T. Beauchamp, *James Johnson Sweeney*, 1983, p. 113.

¹⁰⁰¹ «To encourage the enjoyment of art by its community. Enjoyment rather than instruction. It should create an appetite in the public for the fun and pleasure one gets out of art. A museum should present works of art in such a way that they are attractive to the observer, without the need for labels, lectures or earphones». Evie Birge: «Responsibility of Artists Cited», *Indianapolis News*, 7 de junio de 1965.

Algunos de los fotógrafos expuestos son: Ted A Romumalski (1931-1991), Sidney y Bud Waintrob (1903-2002 & 1908-2004), Adam Clark Vroman (1856-1916),¹⁰⁰² Harry Callahan (1912-1999), Ansel Adamsn (1902-1984), Dorothea Lange (1895-1965), Man Ray, Lazlo Moholy Nagy, Edward A. Steichen (1879-1973), Alfred Stieglitz, Edward Weston (1886-1958) y Walter Evans, que celebra dos exposiciones consecutivas con setenta y cinco imágenes cada una, siendo una de estas exposiciones las fotografías realizadas en la exposición de arte africano del MoMA de Nueva York comisariada por Sweeney en 1935, *African Negro Art* a la que nos hemos referido en el capítulo III.

Por último, quisiéramos mencionar que además de su trabajo como comisario, Sweeney es responsable de promocionar el arte moderno en el museo con su programa de conferencias, adquisición de libros y proyección de películas. Un dato anecdótico que revela su carácter abierto consiste en la proyección en el museo de la película *The Connection* (Shirley Clarke, 1962), que no puede verse en Dallas debido a la censura sobre su contenido. Respecto a la tienda del museo, es la única librería que se atreve a vender *El almuerzo desnudo* (1959) de William Burroughs (1914-1997), censurado en otras ciudades como Boston y Los Ángeles hasta 1966.¹⁰⁰³

9. Sweeney abandona Houston

Hemos de aclarar que salvo su relación con los de Menil, Sweeney nunca llega a integrarse del todo en los círculos sociales de Houston. El hecho de que James y Laura Sweeney conserven su casa en Manhattan es entendido en algunos sectores como síntoma de esnobismo y falta de compromiso profesional. Pese a que era práctica habitual y hasta los de Menil, absolutamente establecidos en Houston desde 1942 hasta su muerte (John en 1973, Dominique en 1997), nunca renunciaron a su apartamento en Nueva York.¹⁰⁰⁴

¹⁰⁰² Photographer of the Southwest, Adam Clark Vroman (del 5 al 25 de noviembre de 1964).

¹⁰⁰³ Don Safran: «Carousel», *Dallas Times-Herald*, 16 de mayo de 1962.

¹⁰⁰⁴ Según Ann Temkin: «[...] aunque Houston continuó siendo el centro para sus negocios y actividades filantrópicas Nueva York era el lugar del que surgía todo lo relacionado con el arte en Estados Unidos». [«Although Houston remained the center of their business and civic activities, New York was their key source of art in the United States».] Ann Temkin: «Sharing a Vision. The Menils and the Modern», en M. Brennan, A. Pacquement y A. Temkin: *A Modern Patronage*, 2007, p. 63.

Durante su estancia en Houston, Sweeney viaja constantemente a Nueva York (tanto, que existen rumores que aseguran que no llega a cambiar de tintorería y continúa utilizando la que le había sido habitual en Nueva York). Sus viajes muy frecuentes, junto a su hábito de pasar el verano en Europa, hacen que con el tiempo se considere que está de paso en Houston. Además, Sweeney acostumbra a supervisar todos sus proyectos personalmente sin delegar en nadie, lo que significa que no puede ser sustituido cuando está fuera. La frecuencia de sus ausencias y el malestar producido por el elevado coste de algunas exposiciones, provocan que en 1967 el patronato le pida que considere trabajar a tiempo parcial. La oferta consiste en continuar colaborando con Mies van der Rohe en la extensión del edificio y la dirección de una exposición de gran envergadura al año.¹⁰⁰⁵ Sweeney no acepta la propuesta y tras la finalización de los proyectos que ya estaban iniciados, como la exposición de Sam Francis, no regresa al museo, aunque sí supervisa el proyecto de ampliación de Mies van der Rohe. En la primavera de 1968 la asociación de directores de museos se reúne en Houston por primera vez, ocasión para la que Sweeney instala una selección de obras de la colección permanente. Tras este proyecto Sweeney no regresa al museo hasta 1974, con motivo de la inauguración del Pabellón Brown de Mies van der Rohe.

En realidad, son las mismas cualidades que hacen tan deseable su candidatura como director las que causan fricciones con los miembros del patronato del museo. Así, es su hábito de viajar lo que le convierte en la máxima autoridad de las tendencias artísticas en el mundo occidental, sin embargo, dificulta su trabajo en el museo, pues para ello tiene que ausentarse. De igual manera sus catálogos son de la más alta calidad, pero resultan costosos. Por último, su preferencia por un arte moderno avanzado y rompedor, que es una de sus atractivos más destacados, no es del todo compartido por todos los integrantes del patronato.

En el momento en el que Sweeney abandona el museo, sin embargo, puede decirse que su transformación está totalmente consolidada, pues durante esos siete años se realizan grandes avances en cuanto a la modernización de la institución. Como ha

¹⁰⁰⁵ En principio el motivo que se hizo publico para esta medida fue económico y así lo recoge Ann Holmes en su artículo «Museum Cuts Activity; Limits Director's Job», *Houston Chronicle*, 6 julio de 1967.

declarado Lorraine Stuart, gracias a la profesionalidad de Sweeney y su atención a los detalles, en esos años «se elevó el listón» en el museo.¹⁰⁰⁶ Pese a ello, el 14 de julio de 1967 podía leerse en la editorial del *Houston Chronicle*, «tememos por el futuro del museo. La pérdida de un hombre de la estatura y el magnetismo de Sweeney no puede ser minimizada. La reputación de Houston como un centro cultural en desarrollo va a sufrir con su marcha».¹⁰⁰⁷

Entre estas pérdidas que el museo tiene que asumir se encuentra el apoyo de Dominique y John de Menil, que no se entienden con el nuevo director, Philippe de Montebello, que permanece cinco años en Houston antes de dirigir el Met.

10. Conclusiones sobre el papel de Sweeney en el MFAH

Como hemos visto en este capítulo, lejos de ralentizar su ritmo de trabajo durante la dirección del MFAH parece que Sweeney está, si cabe, más activo que nunca. Durante estos siete años Sweeney publica, exhibe, adquiere, dirige, programa, investiga, edita, etc., mientras continúa viajando de forma habitual por Europa y Estados Unidos para ejercer de jurado, impartir conferencias y participar en reuniones de todos los organismos culturales a los que pertenece. Visto en retrospectiva, el comentario con el que se presenta en el estado de Texas: «quiero emocionar el país», no ha sido baladí.¹⁰⁰⁸

Esta enérgica actividad de Sweeney se corresponde con el entusiasmo vivido en toda la región del Suroeste de Estados Unidos en la década de los sesenta. La enorme transformación económica y la renovación cultural que se lleva a cabo en estos años es un interesante fenómeno del que Sweeney forma parte, ya que es uno de los veinticinco miembros asesores de las denominadas *National Endowment for the Arts* y *the National Endowment for the Humanities* («fundación nacional para

¹⁰⁰⁶ «His attention to detail ceratinly raised the bar at the museum». Lorraine Stuart, directora de los archivos del MFAH, en la conferencia: «Transformational Years: James Johnson Sweeney's Tenure at the MFAH», pronunciada en Stony Brook University, Long Island, NY, 25/IV/2008.

¹⁰⁰⁷ «We now fear for the museum's future course. The loss of a man of Sweeney's stature and magnetism cannot be mimimized. Houstons's reputation as a maturing cultural center is going to suffer from his departure». Eleanor Freed: «Museum Outlook», *The Houston Post*, 31 de diciembre de 1967.

¹⁰⁰⁸ «I want to create an electronic excitement here that will electrify the country». J. J. Sweeney en Marie Duplaise: «Museum Director Sweeny Sets out "To electrify the U. S."», *The Houston Press*, 10 de marzo de 1961.

las artes y la fundación nacional para las humanidades), creadas por el presidente Lyndon Johnson (natural de Texas) para crear un sólido programa de ayuda a la cultura y su accesibilidad. A través de estas fundaciones Sweeney ejerce su influencia en proyectos artísticos y culturales, además de a través de otros organismos como la AICA (asociación internacional de críticos de arte) que Sweeney preside desde 1957. Por ejemplo para la asamblea general de la AICA de 1962 celebrada en México D. F., Sweeney consigue que muchos de los críticos viajen a Houston tras la convención. Así, la crítica de arte más distinguida procedente de todos los países representados acuden a eventos, galerías y aparte del museo visitan colecciones privadas, incluidas la de los de Menil.

Durante el periodo que Sweeney trabaja en Texas el mundo del arte da la bienvenida a importantes transformaciones artísticas con la aparición del Happening, el arte Pop, el arte conceptual y el arte de paisaje. Pese a todas estas innovaciones (algunas de las cuales Sweeney incorpora al museo como demuestra la adquisición la escultura de Claes Oldenburg, *Ventilador blando gigante*, 1967) el trabajo de Sweeney en Houston continúa centrado en los temas que más le han interesado como son el arte europeo de vanguardia, los artistas estadounidenses emergentes y el arte no occidental. Tal vez uno de los aspectos más relevantes de su trabajo como comisario está relacionado con este interés en el arte contemporáneo y el de las culturas no occidentales. La transculturalidad que desde el principio está presente en su colección particular se pone en relieve ahora en algunas de sus exposiciones ya que, por primera vez, trabaja con una colección que no se limita al arte moderno. En este sentido, hay que destacar la relevancia de su exposición *Recent Acquisitions: 1961-1963*, considerado por Marcia Brennan un trabajo pionero en la práctica curatorial, ya que este diseño transcultural es, además de formalmente muy sugestivo, esencialmente moderno.¹⁰⁰⁹ Con su interés por mostrar obras de distinta procedencia y no coincidentes en el tiempo, Sweeney pone en práctica, de alguna manera, las ideas que André Malraux expone en «El museo sin muros» y lo que más tarde pondrían en práctica los de Menil en su museo. En esa ocasión Sweeney instala dos obras de Alberto Burri, una pintura del artista de Houston Dick Wray (1933-2011), la escultura *Abesti Gogora* de

¹⁰⁰⁹ «Sweeney's transcultural design was formally suggestive and quintessentially modernist» M. Brennan, A. Pacquement y A. Temkin: *A Modern Patronage*, 2007, p. 63.

Eduardo Chillida, 221 de Luis Feito, *Cuadro 198* de Manolo Millares, un gouache de Joan Miró, *Blanco y negro* de Robert Motherwell, y obras de Georges Rouault, Niki de Saint Phalle, Constantin Brâncuși, Lee Bontecou, Alexander Calder, Henri Matisse y Jim Love (1927-2005), entre otros, junto a tallas primitivas procedentes de África, Latinoamérica y del Pacífico y una impresionante la escultura de un efebo en bronce procedente de la escuela de Policeto.¹⁰¹⁰ Con esta impresionante instalación en el Cullinan Hall (que probablemente Sweeney diseña con la vista puesta en la reunión del International Council del MoMA en Houston en esa primavera de 1963), Sweeney consigue que obras de distinta procedencia -en el tiempo y en el espacio- dialoguen formalmente. Como veremos en el siguiente capítulo, Sweeney continúa trabajando en esa línea en la bienales celebradas en Dublín.

En definitiva, durante la década de los sesenta el museo alcanza un nuevo prestigio internacional y comienza a competir con otras instituciones en el ámbito internacional debido en gran parte a las grandes exposiciones realizadas por James Johnson Sweeney. De manera paralela, continúa el apoyo a los artistas locales, emergentes y aquellos a los que ha venido defendiendo desde hace décadas, como es el caso de Joan Miró, que entre 1961 y 1967 participa en un total de seis exposiciones en el museo.¹⁰¹¹ Gracias a la correspondencia encontrada en los Archivos de la Fundación Tàpies sabemos que Sweeney quiso realizar una última exposición de jóvenes artistas españoles en Houston que no pudo llevarse a cabo. Sin embargo, como veremos en el siguiente capítulo, Sweeney consigue realizar un último proyecto que visibiliza el arte español más joven al tiempo que revela sus influencias.

¹⁰¹⁰ Esta es una de las exposiciones más polémicas en Houston. Parte de la prensa local critica que el museo exhibiera sus adquisiciones en vez de organizar grandes exhibiciones como por ejemplo estaba haciendo la CAA. Ver Campbell Geeslin: «Museum Behavior», *The Houston Post*, 19 de mayo de 1963.

¹⁰¹¹ *Fifty Prints and Drawings from the Permanent Collection* (1961), *Three Spaniards* (1962), *Some Recent Accessions 1961-1963* (1963), *Selections and Accessions, Paintings from the Collection of Joseph H. Hazen* y *Art in the Mirror*, estas tres últimas tienen lugar en 1967.

CODA.

***EL TRABAJO DE SWEENEY FUERA DE
ESTADOS UNIDOS. 1967-1975:***

ÚLTIMAS EXPOSICIONES

«Sospecho que la mayoría de nosotros ve a Sweeney como probablemente quien mejor conoce lo que está pasando en los centros artísticos del mundo».¹⁰¹²

George Culler,

Director del Museum of Modern Art de San Francisco, 1962

En este breve capítulo quisiéramos mencionar algunos de los proyectos que Sweeney lleva a cabo durante los últimos años de su carrera. Tras su paso por el MFAH, la gran parte de los proyectos curatoriales y de gestión cultural de Sweeney se desarrollan en el ámbito internacional.

Sweeney ha demostrado un marcado interés por trabajar en la esfera internacional a lo largo de toda su trayectoria, ya en 1935 participa en una petición al Congreso para la formación de una organización de artistas afiliada con otras afines en el mundo. Desde su privilegiada posición como director de destacados museos, Sweeney lleva a cabo una labor fundamental en la promoción del arte moderno, dentro y fuera de sus fronteras. Hemos estado viendo a lo largo de estas páginas sus fuertes vínculos con artistas, críticos, coleccionistas y directores de museos de otros países, con muchos de los cuales colabora década tras década. Estas colaboraciones se desarrollan, sobre todo, gracias a su labor en el International Council del MoMA de Nueva York y desde la presidencia de la Asociación internacional de críticos de arte.

1. Antecedentes: La participación de Sweeney en algunas organizaciones internacionales (1947-1957)

Hacia finales de los años cuarenta un grupo de críticos, historiadores de arte y conservadores de museos de arte moderno se reúnen en las instalaciones de la UNESCO en dos congresos consecutivos (1948 y 1949). La finalidad de estas reuniones es confrontar diversos puntos de vista sobre la crítica de arte, analizar sus responsabilidades de cara a los artistas y al público y enfatizar la naturaleza

¹⁰¹² «I suspect that many of us look to Sweeney as the man who is probably more aware than almost anyone else of what is going on in the various art centers of the world». George Culler: «Interview: George Culler and James Johnson Sweeney», *Artforum*, junio 1962, p. 67.

específica de sus contribuciones en el campo de la historia del arte. Entre los asistentes se encuentran especialistas procedentes de varios países, el historiador del arte francés André Chastel (1912-1990), el artista y crítico de arte mexicano Jorge Crespo de la Serna (1887-1978), los críticos de arte francés Pierre Courthion (1902-1988) y Charles Estienne (1908-1966), el comisario y profesor de arte moderno francés Paul Fierens (1895-1957), el historiador del arte chino Chou Ling, el pedagogo e historiador checo Miroslav Míčko (1912-1970), Herbert Read, el pintor y escritor brasileño Sergio Milliet (1898-1966), el historiador del arte francés Marc Sandoz (1904-1990), el pintor futurista italiano Gino Severini (1883-1966), el pintor australiano Albert Tucker (1914-1999), Lionello Venturi, el artista uruguayo Eduardo Vernazza (1910-1991), Marcel Zohar y James Johnson Sweeney. Tras estos dos congresos internacionales surge en 1950, la Asociación internacional de críticos de arte, con el rango de organización no gubernamental a partir de 1951. Desde entonces, la AICA, como es conocida por su acrónimo en francés, promueve la cooperación internacional en el campo de la creación artística y su difusión cultural.

En 1952 el *Congress for Cultural Freedom* («congreso estadounidense por la libertad cultural» o CCF), organización fundada en junio de 1950 por prestigiosos intelectuales para coordinar y solidificar la campaña anti-comunismo. El CCF organiza varios eventos relacionados con las artes en el contexto de la Guerra fría, siendo uno de los más notables la exhibición *20th Century Masterpieces*, concebida para exponer en arte del siglo xx en el Musée d'art Moderne de París y la Tate Gallery de Londres y cuyo comisariado se encarga a Sweeney. Para esta ocasión Sweeney realiza una selección de obras en su amplia mayoría pertenecientes a las colecciones estadounidenses que apenas se hubieran visto por el público europeo, con un premeditado énfasis en la obra de los artistas rechazados por el régimen comunista: Marcel Duchamp, Marc Chagall, Henri Rousseau y aquellos artistas que Alfred Barr había denominado «de los círculos y los cuadrados y que habían sufrido en manos de filisteos con poder político»,¹⁰¹³ y a los que el por entonces director del MoMA había dedicado su exposición de

¹⁰¹³ En el catálogo aparece la siguiente dedicatoria: «This essay and exhibition might well dedicated to those painters of squares and circles (and the architects influenced by them) who have suffered at the hands of philistines with political power». A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936, p. 18.

1936, *Cubism and Abstract Art*. Retomando esta idea de Barr, pero adaptándola a los tiempos, la idea de Sweeney consiste en mostrar obras que nunca hubieran sido permitidas en la Alemania nazi ni en la Rusia soviética. Sin embargo, pese a la calidad de la muestra, París vive con gran recelo el aire propagandístico del proyecto (por ejemplo, un artículo en el periódico *Combat* proclama que la exposición debería haberse llamado, directamente, «El festival de la OTAN»). Aunque Sweeney apenas visibiliza el expresionismo abstracto y la mayoría de las obras pertenecen a maestros europeos (Gauguin, Rousseau, Picasso, Renoir, van Gogh, Bonnard, Matisse, Derain, Cézanne, Seurat, Chagall y Kandinsky dominaban la muestra). La historiadora del arte británica Frances Stonor Saunders destaca que «el hecho de que todas las obras expuestas pertenecieran a coleccionistas y museos americanos, lanzaba otro mensaje claro: el arte moderno debía su supervivencia y su futuro a los Estados Unidos».¹⁰¹⁴

Además de las críticas de la prensa francesa, el proyecto también sufre reproches de figuras tan relevantes de la cultura anglosajona como Herbert Read, que señala que la exposición resulta «demasiado retrospectiva, y presenta el arte del siglo xx como un hecho consumado, un período cerrado». Sin embargo, la exposición celebra un gran éxito en cifras de afluencia, tanto en la sección de las artes visuales como en los espectáculos de música, danza y los debates literarios de escritores, entre los cuales destacaron William Faulkner (1897-1962) y André Malraux que enuncia en uno de ellos que «Estados Unidos forma hoy parte de Europa».¹⁰¹⁵

Sweeney lleva a cabo este proyecto durante la dirección del SRGM y al mismo tiempo que dirige el pabellón estadounidense de la bienal de Venecia (dedicado a Alexander Calder). Sin embargo, como veremos a continuación, Sweeney no está interesado en permanecer ligado a la bienal.

¹⁰¹⁴ Frances Stonor Saunders: *La CIA y la guerra fría cultural*, Debate, Madrid, 2001, p. 173.

¹⁰¹⁵ Cita recogida por Janet Flanner en «Festival of Free World Arts», *Freedom and Union*, septiembre 1952 e incluida en Frances Stonor Saunders: *La CIA y la guerra fría cultural*, Debate, Madrid, 2001, p. 175.

Pese a que Sweeney abandona la dirección del MoMA en 1947 continúa formando parte del International Council, un organismo creado en respuesta a la posición hegemónica de Estados Unidos tras la II Guerra Mundial. En 1952 inicia un programa de exhibiciones internacionales entre las cuales sobresalen las actuaciones en los festivales de Venecia, São Paulo, París, Japón, Kassel e India hasta 1962. Entre las exposiciones más destacadas de los primeros años se encuentran «Twelve Modern American Painters and Sculptors», que viaja por seis países europeos entre 1953 y 1954, y «Modern Art in the United States», que vivita seis países en Europa entre 1955 y 1956. Sin embargo, tal vez sea «The New American Painting» la exposición de mayor relevancia, una muestra que deja una fuerte impronta en Basel, Milán, Madrid, Amsterdam, Berlín, Bruselas, París y Londres en la temporada 1958/59 y que se ha denominado un *Armory Show* inverso (en referencia a la exposición de arte europeo en Nueva York en 1913), dado que significa la consolidación definitiva del expresionismo abstracto en Europa. Por tanto, debemos entender el International Council como otro de los lugares emblemáticos desde donde Sweeney ejerce su influencia en unos años claramente decisivos para la internacionalización del arte.

Finalmente quisiéramos mencionar la participación de Sweeney en el comité artístico de la The Rome-New York Art Foundation, creada en 1957 para la divulgación internacional del arte contemporáneo emergente. En esta tarea le acompañan el historiador del arte italiano Lionello Venturi, Herbert Read, el director de la Kunsthalle Bern, Arnold Rüdlinger, el diseñador y comisario holandés Willem Sandberg y el crítico francés Michel Tapié. La fundación nace con el objetivo de crear un puente para la conexión entre los artistas y coleccionistas, creadores y su público, apoyando el arte de vanguardia de todo el mundo a través de exposiciones y conferencias, en una iniciativa muy moderna que incluye incluso la música electrónica y el alquiler de obras de arte.

Continuando con el trabajo de Sweeney en el SRGM, la exposición que la fundación celebra en 1957 concede gran protagonismo a la obra de Saura y Tàpies expuesta junto a la de Pollock, de Kooning, Alfonso Ossorio (1916-1990), Mark

Tobey (1890-1976), Emilio Vedova (1919-2006), Lucio Fontana (1899-1968) y Georges Matthieu (1921-2012).

2. Las exposiciones *Rosc* en Dublín, Irlanda

Como es habitual en Sweeney, en el verano de 1964 descansa con su familia en su casa de County Mayo, en la zona más occidental de Irlanda. Allí coincide con el arquitecto Michael Scott (1905-1989), con quien había participado en numerosas iniciativas culturales dentro y fuera de Irlanda. Desde el *Irish Council*, Scott defiende tanto la arquitectura moderna (había trabajado con Mies van der Rohe) como a los artistas plásticos irlandeses dedicados a la abstracción. Este mismo verano, Scott se está recuperando de un ataque al corazón y quizás pasa más tiempo con su vecino, el director del MFAH, a quien termina convenciendo para su participación en un proyecto complejo y singular: la creación de una exposición de arte moderno en Dublín. El proyecto, bautizado con el término gaélico de *Rosc* («visión poética») vería la luz tan solo tres años más tarde.

Sweeney y Scott invitan a la crítica de arte Dorothy Walker (1929-2002), que apoya la abstracción desde el Irish Museum of Modern Art (y que asumirá la presidencia de *Rosc* en 1980) a formar parte de un comité organizativo junto a la historiadora del arte Anne Crookshank (n. 1927), profesora en Trinity College de Dublín, y el pintor irlandés Cecil King (1921-1986).¹⁰¹⁶

Gran parte del éxito de estas exposiciones corresponde al apoyo prestado por el *Arts Council of Ireland*, institución fundada para el apoyo del arte irlandés de la que Michael Scott forma parte desde 1959. Friar Donal O'Sullivan, director de la institución desde 1960, compagina proyectos que otorguen visibilidad al arte irlandés en el extranjero con un incremento del número de exposiciones internacionales en Irlanda, como es el caso de la célebre exposición *Art USA Now*, de 1964. Otra iniciativa de la que Scott forma parte por entonces es *The Irish Exhibition of Living Art* («la exposición de arte irlandés contemporáneo»), otro

¹⁰¹⁶ Ver Brenda Moore McCann: *The Poetry of Vision, The Roscs Exhibitions*, Irish Arts Review Yearbook, Vol. 18, 2002, pp. 124-132 y Michael Scott and James Johnson Sweeney: *Rosc, 1967*, en Fintan Cullen (ed.): *Sources in Irish Art: A Reader*, Cork University Press, 2000.

proyecto específicamente diseñado para apoyar el arte moderno en Irlanda que definía así su «doble objetivo»:

[...] exhibir todo aquello que resulte vital, imaginativo y progresista en la pintura, escultura y vidrieras irlandesas y traer a Dublín el trabajo de los maestros internacionales del arte moderno que, de otra manera, nunca, o muy escasamente, han sido vistos aquí. Junto a una creciente lista de artistas nacionales, hemos expuesto en la pasada década a Cézanne, Manet, Renoir, Picasso, Braque, Lhote, de Sergonzac, Miró, Modigliani, de Chirico, Max Ernst, Manessier, Bores, Piper y Sutherland, así como un grupo de grabados de Jean Luract.¹⁰¹⁷

Sweeney, que por una parte ha mantenido los lazos con el país de origen de su familia y por otra está interesado en la universalidad del arte, se siente poderosamente atraído por este proyecto, y dirige sus dos primeras exposiciones *Rosc*, celebradas en 1967 y 1971 (aunque se continúan celebrando hasta 1988). Además de Sweeney el jurado se compone del diseñador gráfico holandés William Sandberg (1897-1984), miembro del comité del Museo de Israel y vinculado al Stedelijk Museum desde 1928 (y director entre 1945 y 1962), y el crítico e historiador francés Jean Leymarie (1919-2006). Los tres miembros del jurado realizan una selección de obras producidas en los últimos cuatro años entre cincuenta artistas internacionales. La idea original incluía artistas irlandeses contemporáneos y Sweeney incluso llega a proponer la participación a alguno de ellos. Sin embargo, finalmente la idea es rechazada al considerarse que el arte irlandés contemporáneo aún no ha alcanzado una calidad comparable a la de las grandes figuras internacionales. Este veto a los artistas irlandeses contemporáneos genera una gran controversia que se ve alimentada por el hecho de que entre 1967 y 1973 Sweeney es también miembro del *Irish Arts Council* («consejo para las artes de Irlanda»), con el consecuente resentimiento por parte de los artistas

¹⁰¹⁷ «Our work has a two-fold purpose: to exhibit whatever is vital, imaginative and progressive in Irish painting, sculpture and stained glass, and to bring to Dublin the work of international masters of modern movements not otherwise –or very rarely– seen here. Side by side with a growing list of native names we have, in the past decade, exhibited canvases by Cézanne, Manet, Renoir, Picasso, Braque, Lhote, de Sergonzac, Miro, Modigliani, de Chirico, Max Ernst, Manessier, Bores, Piper and Sutherland, as well as a group of tapestries by Jean Luract». *Irish Exhibitions of Living Arts*, Catálogo de la exposición, Cahill and Company Ltd, 1953.

locales que no se sienten representados en esta exposición.¹⁰¹⁸ Es preciso recordar que durante estos años el arte irlandés contemporáneo se exhibe en una sección aparte en la bienal de Venecia: el «pabellón multicultural», por citar un ejemplo significativo de la valoración en el ámbito internacional. Según sus propias declaraciones, Sweeney se involucra en iniciativas como *Rosc*, precisamente, por expreso deseo de desvincularse de la bienal de Venecia. En 1962 le habían ofrecido comisariar el pabellón estadounidense, pero, aunque ha participado en la feria italiana anteriormente rechaza la oferta debido, según Sweeney, a que la bienal se había politizado en demasía.¹⁰¹⁹ Sweeney reclama independencia política para *Rosc* y propone la eliminación de la división en secciones de acuerdo con el país de procedencia de los artistas, y declara que combatirá la tendencia a influir con prejuicios políticos las decisiones del jurado.¹⁰²⁰ Parte de la prensa y de la crítica internacional entiende *Rosc* como una nueva bienal de São Paulo, pues como la ciudad brasileña, Dublín es otro lugar donde apenas se había expuesto arte moderno hasta entonces. Mientras, la prensa irlandesa populariza la idea de que *Rosc* sería el (otro) «Armory Show europeo».

Debemos entender *Rosc* dentro del contexto de la renovación política y cultural que vive Irlanda durante los años sesenta. De manera similar a lo que había sucedido en España unos años antes, en Irlanda también se lleva a cabo una campaña de promoción del arte del siglo xx como parte del interés por mostrar una imagen de país moderno, libre y democrático. La Irlanda de finales de los años sesenta comienza a desarrollar su economía (hasta entonces esencialmente rural), a la vez que la sociedad se abre al resto del continente. El inicio de las exposiciones *Rosc* coincide con el momento en el que Irlanda rompe con su política aislacionista y nacionalista por un deseo de unirse a la Unión Europea (dos años antes se había firmado el Tratado de libre comercio entre Irlanda e

¹⁰¹⁸ El único artista irlandés presente en la muestra es Francis Bacon (1909-1992), que aunque se señala que nació en Dublín, en el catálogo aparece bajo la nacionalidad inglesa. Para paliar la ausencia, la David Hendriks Gallery organiza una exposición paralela titulada *Irish Artists 67*, con obras en su mayor parte figurativas y tradicionales, con una fuerte presencia de arte público. Ver John C. Kelly: «ROSC 67», *Studies, An Irish Quarterly Review*, Vol. 56, N. 224, invierno, 1967, pp. 369 -76.

¹⁰¹⁹ Este fue el año del triunfo del arte Pop en la bienal, con la obtención del gran premio por parte de Robert Rauschenberg (1925-2008) y de las críticas, sobre todo de los oficiales franceses, por lo que entendían como «colonización cultural».

¹⁰²⁰ J. J. Sweeney: «ROSC», *Studio International*, Vol. 174, N. 895, diciembre 1967, p. 288.

Inglaterra). Paralelamente, desde los primeros años de la década de los sesenta se produce un acercamiento entre Irlanda y Estados Unidos (no obstante de 1961 a 1963 hay un presidente de origen irlandés en la Casa Blanca).

Rosc' 67

La primera exposición *Rosc* celebrada en la Royal Dublin Society lleva por título: *International Exhibition of Modern Art and Ancient Celtic Art*. Sweeney considera que de la misma manera que el arte de culturas remotas como la africana, la japonesa o la de los pueblos del Pacífico había estimulado el arte francés hasta el punto de convertirse en la principal inspiración formal para las primeras vanguardias, el arte tradicional celta podría provocar un efecto comparable en la Irlanda contemporánea. De esta manera, Sweeney continúa su apuesta por las relaciones ahistóricas iniciadas con su propia colección particular y extensiva a su trabajo como comisario y director de museo. Debemos entender *Rosc* como otro ejercicio de transculturalidad, en el que Sweeney pretende, una vez más, mostrar al público las correlaciones entre lenguajes formales surgidos en distintas culturas y por tanto contribuir a la legitimación de ambos.¹⁰²¹

Por otra parte, el interés de Sweeney por el arte medieval ha estado presente en toda su trayectoria, como demuestra una interesante analogía realizada en la temprana fecha de 1938 en la que relaciona la pintura de Rouault «con lo que parece una mirada sesgada a la tradición celta», que le facilita el acceso a la representación bidimensional «sin la mínima sugerencia de modelado».¹⁰²² Este interés le lleva incluso a escribir un estudio monográfico sobre manuscritos irlandeses en 1965, un proyecto que supone un obvio detonante para las exposiciones *Rosc*.¹⁰²³

¹⁰²¹ Ver la opinión al respecto de Michael Scott en Ian Alden Russell (ed.): *Art and Archaeology: Collaborations, Conversations, Criticisms*, Springer, Nueva York, 2014.

¹⁰²² «Rouault, with what looks almost like a back glance at the Celtic tradition, has reduced his representation to a two-dimensional «equivalent», then has analyzed its elements into a pattern of freely drawn rectangles of solid crimson without the least suggestion of modelling». J. J. Sweeney: «Carnegie International 1938», *Parnassus*, Vol. 10, N. 6, noviembre 1938, pp. 13-18.

¹⁰²³ *Irish Illuminated Manuscripts of the Early Christian Period*, New American Library of World Literature, Nueva York, 1965.

El logo de la exposición (fig. 157), diseñado por el artista irlandés Patrick Scott (1921-2014), podría recordar motivos celtas o bien aludir a la forma de una pupila, haciendo referencia a la «visión poética» a la que hace alusión el título. Esta misma ambigüedad está presente en el lema aparecido en el folleto de la exposición, que anuncia: «los mejores ejemplos del *otro* periodo de arte abstracto», reincidiendo en la idea de que en el pasado existieron unas artes visuales de gran valor esquemático y simbólico que han ser reivindicadas en el presente por su correspondencia con el arte moderno.¹⁰²⁴ En este sentido, *Rosc* se adelanta, al menos conceptualmente, a la célebre exposición comisariada por los historiadores del arte William Rubin y Kirk Varnedoe en 1984: *Primitivism in 20th Century Art*, en el MoMA de Nueva York. En realidad, Sweeney está retomando, en 1967, la misma idea que en 1935 le lleva a exponer arte tribal africano en el MoMA y está convencido de que la inclusión de ambos estilos en una única exposición (pese a estar instalados en espacios separados) provocará, por una parte, un mayor interés por parte de los artistas y el público extranjero en el arte irlandés antiguo, mientras que por otra pondrá a los artistas irlandeses en contacto con las tendencias internacionales.¹⁰²⁵ Anticipándose a métodos frecuentes en la historiografía posterior, Sweeney evidencia semejanzas formales completamente ahistóricas, tal y como ha señalado la historiadora del arte Antonia Laurence Allen en su estudio sobre las exposiciones *Rosc*. Allen destaca pertinentes afinidades estéticas entre *Cocina de gas* (1966), una obra contemporánea del pintor francés Jean Dubuffet (fig. 158) con el *Libro de Durrow*, un manuscrito iluminado del siglo VII A.C (fig. 159), o entre la inquietante *Cabeza Corleck* del siglo I A.C (fig. 160) y el lienzo de Picasso, *Gran perfil* (1963, fig. 161).¹⁰²⁶

Respecto a los artistas contemporáneos representados en la muestra, muchos de ellos habían sido favorecidos por Sweeney anteriormente.¹⁰²⁷ En su crítica a la

¹⁰²⁴ Panfleto oficial impreso por Hely Thom Ltm. Cita recogida por Antonia Laurence Allen: «Exhibiting Ireland in the Sixties: Rosc» (tesina inédita), Univerisity of British Columbia, 1999, p. 43. Énfasis de la autora.

¹⁰²⁵ J. J. Sweeney: «Continuity in Art», *Liturgical Arts*, Vol. 36, N. 1, noviembre 1967, p. 82.

¹⁰²⁶ A. Laurence Allen, «Exhibiting Ireland in the Sixties: Rosc», 1999.

¹⁰²⁷ Hans Hartung, Roberto Matta, Wilfredo Lam, Kenzo Okada, Lucio Fontana, Kenneth Noland (1924-2010), Robert Rauschenberg, Robert Indiana (n. 1928), Barnett Newman (1905-1970), Roy Lichtenstein (1923-1997), Sam Francis, Mark Tobey, Lee Bontecou, Jim Dine, Willem de

exposición Clement Greenberg rebate el énfasis en el arte de la década de los cincuenta, en su opinión demasiado pronunciada.¹⁰²⁸ Sin embargo, la mayoría de la crítica entendió la exposición como una propuesta por la universalidad y la autonomía del arte. Como especifica una nota de prensa relativa a la exposición:

[...] el arte moderno ya no está centrado en ningún país concreto, tal y como demuestra su desarrollo en Estados Unidos. Del estilo caligráfico de influencia oriental de Mark Tobey a los espacios sosegados de Rothko, la única característica que podríamos decir que une a los artistas estadounidenses es el mismo que en el resto del mundo, la individualidad.¹⁰²⁹

Sin embargo, y por encima de todo, tal vez la máxima dosis de innovación y originalidad tenga lugar en el propio diseño de la exposición. Para la instalación de *Rosc 67* Sweeney lleva a cabo una transformación absoluta del espacio ocupado por la Real Society de Dublín, la institución que alberga el evento. Sweeney cubre las paredes y el techo con telas de muselina blanca de las cuales penden las obras por medio de hilos de nylon, un método que recuerda las lonas azules que Kiesler utiliza en AoTC dos décadas antes para crear muros flexibles. En *Rosc 67* las obras suspendidas del techo cobran un nuevo protagonismo en el espacio y se adueñan del espacio, transformándolo y dominándolo por completo. Según uno de los asistentes «[...] las pinturas aparecían en el medio de la habitación y le decían al espectador por dónde podía ir».¹⁰³⁰ Al situar las telas también en los techos se reduce la altura de la enorme sala y se unifica considerablemente el espacio. Sweeney crea, literalmente, un *cubo blanco* de paredes neutras, blandas e insonorizadas por la muselina, y por tanto materializa el espacio expositivo de la modernidad por antonomasia, anticipándose en unos años al modelo que Brian O'Doherty describe en su libro de 1976, *Inside the White*

Kooning, Jesús Rafael Soto (1923-2005), Alberto Burri, Pierre Soulages, y los españoles Manolo Millares, Antoni Tàpies y Joan Miró.

¹⁰²⁸ Clement Greenberg: «Poetry of Vision», *Artforum*, Vol. 6, abril 1968. Recogido en *Collected Essays*, Vol. 4, pp. 282-88.

¹⁰²⁹ «[...] modern art is no longer centered in any one country, as developments in America show. From the oriental-style calligraphy of Mark Tobey to the calm spaces of Rothko, the only trait that could be said to unite the American artists is that of modern art everywhere, individuality». *Rosc, World Art in Dublin*. Recogido por Antonia L. Allen, «Exhibiting Ireland», 1999, p. 24.

¹⁰³⁰ «[...] the pictures came out into the middle of the room and told the visitor where he could go». Declarado por un visitante a la exposición y recogido por John Russell: «Rosc go Bragh», *Art News*, N. 66, Vol. 9, 22 de enero de 1968, p. 62.

Cube. No nos sorprende, por tanto, el hecho de que el propio Brian O'Doherty participara en la exposición *Rosc 71* como artista visual bajo el seudónimo de Patrick Ireland (n. 1934).

Por último, queremos mencionar que los motivos y consecuencias de la elección de un término gaélico para el nombre de estas exposiciones han sido estudiados por Antonia Laurence Allen, quien lo ha relacionado con la meta narrativa del filósofo francés Roland Barthes (1915-1980). Allen apunta que el término, elegido por un jesuita irlandés, funciona como un «mito», pues aunque supone la referencia al arte celta, como la exhibición realmente se concentra en arte extranjero y el arte irlandés antiguo, en realidad contiene el mensaje de que el interés por lo visual existió una vez en el arte irlandés y únicamente necesita de la ayuda del arte internacional para validar, de nuevo, su modernidad.¹⁰³¹

Rosc 71

La segunda exposición *Rosc 71* tiene por título «Internacional Exhibition of Modern Art from Outside Ireland, and Viking Age Art» y especifica que en esta ocasión la sección de arte antiguo está compuesta por obras de museos escandinavos. En esta segunda edición (de nuevo en el Royal Dublin Society del 24 de octubre al 29 de diciembre) se admiten, por primera vez dos artistas conceptuales irlandeses: el mencionado Patrick Ireland y James Coleman (n. 1941). El primero, que forma parte de la organización National Endowment for the Arts, también organiza en la Municipal Gallery *The Irish Imagination*, una exposición de arte contemporáneo irlandés, en cuyo catálogo se especifica que la falta de participación de los artistas irlandeses en los movimientos de vanguardia no debe de ser vista como un vacío histórico a solventar, sino que hay que entender el rechazo de estos artistas a realizar versiones de calidad inferior inspiradas en el arte que se estaba produciendo allende sus fronteras.

La sección moderna presenta lienzos de Mark Rothko, José Guerrero, Jasper Johns (1930), Al Held (1928-2005), Josef Albers (1888-1976) y la británica Bridget Riley (n. 1931), más las obras de algunos escultores como Alexander Calder,

¹⁰³¹ Antonia L. Allen, «Exhibiting Ireland», 1999, p. 24.

César Baldaccini (1921-1998), Claes Oldenburg, Julio Le Parc (n. 1928), Miguelangelo Pistoletto (n. 1933), Donald Judd (1928-1994) y Robert Morris (n. 1931). Es decir, en esta ocasión se muestra, fundamentalmente, un gran número de artistas cercanos al arte minimal y conceptual. Otra novedad importante consiste en que en esta segunda edición las obras contemporáneas se exhiben junto a las antiguas, de manera que ambas secciones de la muestra pueden verse al mismo tiempo, lo que supone el paso definitivo, por parte de Sweeney, al modelo curatorial ahistoricista.

En resumen, la labor de *Rosc* constituye un instrumento esencial para la introducción de la vanguardia en Irlanda. *Rosc* acerca el arte contemporáneo, no sólo al público irlandés, sino también a los artistas, críticos y coleccionistas nacionales, posibilitando un enorme impulso para el mercado del arte. Respecto a la labor de Sweeney en el proyecto, Dorothy Walker y Ann Crookshank resumen su participación como sigue:

Estaba al mando, fue él quien montó la instalación y tenía una gran autoridad en museos y galerías, conocía a todo el mundo y todo lo que pedía se materializaba de inmediato. [Sin él, *Rosc*] nunca hubiera conseguido el prestigio ni la calidad que tuvo [...]. Su presencia fue incalculable.¹⁰³²

3. Sweeney en el National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

Sweeney viaja a Australia en 1964 para participar en el jurado del premio *Georges* y durante su estancia visita el National Gallery of Victoria (circunstancia que, como hemos visto, provoca la exposición de pintura aborigen el año siguiente en el MFAH). Tras la dimisión del puesto de dirección del museo texano, el primer ministro australiano ofrece a Sweeney la dirección de la National Gallery. Sweeney, que cuenta ya con setenta años de edad, rechaza la oferta pero actúa desde entonces en adelante como consejero independiente, asesorando al personal del museo en la instalación de exposiciones, cuestiones relativas al almacenaje y

¹⁰³² «He was in charge, he hung the exhibition and had a lot of authority in museums and galleries and knew everybody and anything he asked for immediately came. [...] it never would have got the kind of standing and quality that it had [...] his presence was immeasurable». Dorothy Walker y Ann Crookshank en una entrevista con Antonia Laurence Allen el 7 de diciembre de 1998. A. L. Allen, «Exhibiting Ireland», 1999, p. 80.

en la adquisición de arte estadounidense (y a través de Sweeney el museo suma obras de Pollock y de Kooning). Sobre todo, Sweeney colabora en la supervisión de la construcción del nuevo edificio del museo, iniciado en 1973, una tarea en la que tiene una considerable experiencia. El primer director del museo, Gallery, James Mollison, explica que:

El tamaño y forma del edificio habían sido determinados entre [el arquitecto australiano] Colin Madigan, J. J. Sweeney y la comisión nacional del desarrollo del capital. Yo no podía, de ninguna manera, alterar la apariencia del edificio ni en el interior ni en el exterior. Es un edificio muy difícil para hacer que el arte parezca más importante que el espacio en el que instalas las obras de arte.¹⁰³³

4. Sweeney en el Museo de Israel, Jerusalem

Como hemos mencionado anteriormente, en las exhibiciones *Rosc* Sweeney colabora con el diseñador y director de museo holandés William Sandberg, por entonces miembro del patronato del Museo de Israel en Jerusalén. Muy posiblemente a través de esta conexión, Sweeney entra a formar parte de esta institución en 1972 como asesor independiente. La fundación del museo no está exenta de cierta complejidad pues se configura a partir de la unión de cinco museos diferentes. Dado su interés por culturas del pasado, no es difícil imaginar el entusiasmo de Sweeney ante esta iniciativa. Según sus propias palabras:

Lo que es interesante acerca de la situación de este museo es que el pasado esté tan presente, estuvo vivo una vez y analógicamente puede estar vivo de nuevo. Además, la historia de Jerusalén no es solo el pasado sino también el futuro.¹⁰³⁴

El principal cometido de Sweeney en Israel es asegurarse de que la colección final resulte coherente. Para ello trabaja de manera similar a como lo había hecho en el

¹⁰³³ «The size and form of the building had been determined between Colin Madigan and J. J. Sweeney, and the National Capital Development Commision. I was not able to alter the appearance of the interior or exterior in any way. It's a very difficult building in which to make art look more important than the space in which you put the art». Pauleen Green (ed): *Building the Collection*, National Gallery of Australia, Melburne, 2003, pp. 379-80.

¹⁰³⁴ «What's interesting about the museum's situation there is that the past is so present –it was alive once and can made analogically alive now. Also, Jerusalem's history is not just the past, but the future». Grace Glueck: «I'd Rather Put the Dogs in the Basement», *The New York Times*, 18 de marzo de 1973.

MFAH años antes: ofreciendo a los coleccionistas atractivos listados de obras deseables y disponibles en el mercado y evitando la acumulación de obras secundarias que no constituyan una verdadera contribución al museo. Algunas de las obras de la colección revelan el paso de Sweeney, como es el caso de *Pintura N.64* (1959) de Rafael Canogar, obra incluida en la exposición *Before Picasso, After Miró*, que pese a no haberla conseguido para el SRGM en 1960, consigue integrarla en el Museo de Israel años después.

5. Epílogo: La última aventura del arte español

Por último, quisiéramos concluir con unas líneas acerca de los últimos proyectos de Sweeney dedicados al arte español, al que como demuestra esta tesis ha prestado una especial atención durante su trayectoria profesional.

La colaboración con la galería Juana Mordó

Es muy probable que Sweeney entre en contacto con la galerista Juana Mordó (1899-1984) a través de su amigo José Guerrero. En 1971 Sweeney escribe la introducción al catálogo de la exposición de Antonio Suárez a quien el comisario estadounidense conoce desde hace tiempo, pues es uno de los artistas seleccionados para la exposición *Before Picasso, After Miró*. Ahora, más de una década después Sweeney señala que

[...] cuando la visión de un artista asimila una forma de la naturaleza, esta llega a ser una parte del artista mismo. Y la pureza de una forma pictórica basada en una forma de la naturaleza es, por esto mismo, un índice de la individualidad del artista.¹⁰³⁵

Como en ocasiones anteriores, Sweeney enfatiza dos características comunes al arte español contemporáneo: un equilibrio clásico cuasi-espiritual y una independencia absoluta del artista. En opinión de Sweeney, la primera surge de la estrecha vinculación del artista con los materiales y la tradición, que se traduce en «ritmos tranquilos», «equilibrio y sobria dignidad». Respecto a su personal estilo, Sweeney declara que

¹⁰³⁵ J. J. Sweeney: *Antonio Suárez*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1970, s/p.

La individualidad de Suárez es la integridad con la que él ha respetado y mantenido la personalidad de su propia visión. [...] A través de los años Suárez ha permanecido siendo él mismo y es siempre más él mismo con los años.¹⁰³⁶

La segunda colaboración en la galería Juana Mordó tiene lugar con ocasión de una exposición de José Guerrero en la galería madrileña en 1975. En la breve pero acertada introducción al catálogo Sweeney recuerda la originalidad y frescura de los bellos frescos portátiles que el granadino realizara a finales de los años cuarenta en Nueva York, uno de los cuales Sweeney adquirió para el SRGM (*Three Blues*, 1953). Para Sweeney, los ejercicios estructurales llevados a cabo en aquellas obras son los que han permitido que el pintor alcance la «tensión arquitectónica» presente en sus composiciones de los años 1970. Destaca igualmente su independencia ya evidente en su periodo neoyorquino cuando

Guerrero percibía con agudeza y perspicacia las creaciones de todos estos artistas [Pollock, Motherwell y Rothko]. Pero su manera de enfocar lo que él sentía como su propio lenguaje [...], era más bien el de un joven atleta cuyo interés primordial es el de fortalecer su propio cuerpo y desarrollar al máximo su talento original más que adoptar el estilo y las tendencias de unos artistas que ya habían alcanzado el éxito.¹⁰³⁷

Últimos catálogos de Miró

En 1971 Sweeney contribuye al estudio de la obra de Joan Miró con la participación en *Fotoscop*, un libro editado en Polígrafa (Barcelona)¹⁰³⁸ que ofrece más de doscientas ilustraciones en color de la más alta calidad de obras de Miró realizadas por los fotógrafos catalanes Joaquim Gomis y Frances Català-Roca (1922-1998). El texto de Sweeney resume los argumentos que a lo largo de su carrera ha utilizado para defender la obra de Miró. Así, enfatiza la importancia de las raíces catalanas y el carácter mediterráneo en su expresión artística, pero también regresa a los símiles poéticos, con referencias al poeta francés Arthur Rimbaud (1854-1891), William Blake, y a los poetas estadounidenses Wallace

¹⁰³⁶ J. J. Sweeney, *Antonio Suárez*, 1970, s/p.

¹⁰³⁷ J. J. Sweeney: *José Guerrero*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1975, s/p.

¹⁰³⁸ El título del libro, el nombre de un antiguo mecanismo utilizado para contemplar fotografías, hace alusión a «aquello utilizado para la observación de la luz o sus efectos lumínicos».

Stevens (1879-1955) y Marianne Moore (1887-1972). Sweeney destaca la fuerza de la obra mironiana («un cable electrificado») a la vez que su carácter natural y directo en el que «se permite que la relaciones inevitables ocupen su orden natural».¹⁰³⁹

El texto remite a las ideas propuestas en 1941 para la retrospectiva del MoMA, tal y como demuestran sus siguientes palabras:

[...] cuando el elemento humorístico se encuentra con el espíritu juvenil como en la escultura 228 [*Hombre con sombrero*, bronce pintado de 1968] es difícil decir cual predomina. Ambas se fusionan tal y como lo hacen en un buen juguete infantil o en uno de esos silbatos de las Islas Baleares que tanto han gustado a Miró siempre y que casi parecen primos mayores de tantas de sus esculturas.¹⁰⁴⁰

Dos años después, Sweeney escribe el prólogo al catálogo de la exposición de Miró en la Pierre Matisse Gallery en octubre de 1973, *Sobreteixims* (fig. 162). En él inicia su texto con la oda a Miró del poeta barcelonés Joan Brossa (1919-1998), mostrando su conocimiento del tejido cultural catalán de las últimas décadas, y destaca la relación del artista con los materiales, recordando que esta ha sido siempre una de las fuerzas vitales de su obra, destacando «la habilidad de recobrar, una y otra vez, sin menoscabo alguno, la emoción y el placer que experimenta un niño al descubrir el mundo desconocido en el que se encuentra».¹⁰⁴¹ Para Sweeney, Miró se reencuentra (una y otra vez) con esta experiencia al continuar explorando con la fisicidad de nuevos materiales y objetos encontrados.

¹⁰³⁹ « [...] a charged wire without insulation, a primary simplicity of forms, a vitality of inevitable relationships allowed to take their natural order». J. J. Sweeney: *Fotoscop. Visual Language*, Tudor Publishing Company, Nueva York/Polígrafa, Barcelona, 1971, p. 11.

¹⁰⁴⁰ «But where the element of humour meets the spirit of youthfulness in such a sculpture as 228 [Man with a hat, painted bronze, 1968] it is difficult to say which predominates. They fuse as they do in a happily successful child's toy or in one of those clay whistles from teh Balearic Isles of which Miró has so long been fond and of which so many of his sculptures seem almost aggrandized cousins». J. J. Sweeney, *Fotoscop. Visual Language*, 1971, p. 25.

¹⁰⁴¹ «[...] the ability to recover, time after time, undiminished, the excitement and enjoyment which a child experiences in making its acquaintance with the unfamiliar world in which it finds itself». J. J. Sweeney: *Miró. Sobreteixims*, Pierre Matisse Gallery, Nueva York, octubre 1973, p. 9.

Contemporary Spanish Painters

En 1975 Sweeney dirige una exposición dedicada al arte español contemporáneo a través de la International Exhibitions Foundation, un organismo enfocado a la divulgación del arte y en cuyo patronato se encuentra el propio Sweeney.¹⁰⁴² Esta exposición incluye sesenta y cinco pinturas de veintitrés artistas y en muchos sentidos supone una revisión de la exposición celebrada en 1960, *Before Picasso, After Miró*. Tanto es así, que a *Contemporary Spanish Painters*, Sweeney incorpora el subtítulo *After Miró, A Selection*, según el propio comisario «para enfatizar el punto de partida cronológico y porque es una selección personal que no pretende ofrecer una visión completa del arte español de este periodo».¹⁰⁴³ Por tanto, se muestra la obra madura de aquellos artistas que tan solemnemente fueron presentados en el SRGM quince años antes. El prólogo del catálogo, sin embargo, hace referencia a la exposición del MoMA y se presenta como «uno de los más importantes intentos por hacer una muestra de este tipo desde la *New Spanish Painting and Sculpture* de Frank O'Hara».¹⁰⁴⁴

Sweeney lleva tiempo queriendo actualizar las tesis de 1960. En febrero de 1966 escribe a Tàpies: «me gustaría mucho organizar una exposición [de arte] español en Houston. Una exposición de tu trabajo y el de tus contemporáneos, con artistas españoles más jóvenes. Estoy deseoso de hacerla, quizás pueda conseguirlo».¹⁰⁴⁵ Aunque una década más tarde, Sweeney logra reunir de nuevo a Miró, Tàpies, Chillida, Guerrero, Feito o Palazuelo, y espone sus obras junto a las de algunos nombres nuevos, como José Caballero (1915-1991), Manuel Hernández Mompó, Gerardo Rueda (1926-1996), Eusebio Sempere (1923-1985), Salvador Soria

¹⁰⁴² El International Exhibition Foundation es un programa para exposiciones itinerantes de The Andrew W. Mellon Foundation, una organización sin ánimo de lucro establecida en Nueva York y fundada en 1969 a partir de la Avalon Foundation y la Old Dominion Foundation. En este caso, la exposición puede verse en Nueva York, Washington D. C., Raleigh (Carolina Del Norte), Dallas (Texas) y Wichita (Kansas).

¹⁰⁴³ «[...] in order to stress the chronological point of departure, and because it is a personal selection and does not pretend to offer a comprehensive view of Spanish art of the period». J. J. Sweeney: *Contemporary Spanish Painters: Miró and After, A Selection*, International Exhibitions Foundation, Washington D. C., 1975, p. 6.

¹⁰⁴⁴ «[...] one of the most important selective surveys of its kind attempted since Frank O'Hara's *New Spanish Painting and Sculpture* at the Museum of Modern Art». J. J. Sweeney, *Contemporary Spanish Painters*, 1975, p. 5.

¹⁰⁴⁵ «I would like very much to arrange a Spanish exhibition for Houston –an exhibition of work of you and your contemporaries and younger Spanish artists. I am anxious to do it. Perhaps it can be arranged». Carta fechada el 10/2/1966 custodiada por el Arxiu Tàpies. Ver documento anexo n. xix.

(1915-2010), Gustavo Torner (n. 1925), Joan-Pere Viladecans (n. 1948) y Rafael Canogar (n. 1935, fig. 163).¹⁰⁴⁶

En el catálogo Sweeney presenta de nuevo a Miró como el decano del arte contemporáneo en España y como anuncia el título, punto de partida para la vanguardia española. Subraya su papel catalizador durante la década de los veinte como el

[...] heraldo de un grupo de pintores españoles que rompieron con la supremacía del cubismo clásico de Picasso y Juan Gris para explorar el terreno de la libre asociación y las sugerencias provistas por “la naturaleza de los materiales” (las textura y cualidades de las superficies), aspectos que han continuado entre las características del fuerte arte español actual.¹⁰⁴⁷

Sweeney sintetiza la historia reciente del arte español, recordando que el grupo de artistas catalanes despegó en 1956 gracias a las exposiciones y premios internacionales, y un año más tarde, Madrid parece despertar aunque a menor ritmo, de la mano de los artistas de El Paso (Canogar, Feito, Millares y Saura). «Aunque el arte español llega tarde a la escena contemporánea», señala Sweeney «España es uno de los centros más vitales de Europa en cuanto a exploración pictórica».¹⁰⁴⁸

Finalmente, Sweeney reclama la influencia de los grandes nombres que ya se han consolidado como las figuras más destacadas de la escuela española: el anticipado surrealismo de Goya, la exaltación mística de El Greco, la luz de Velázquez, la austeridad de Zurbarán, la independencia de Picasso, la conexión con los materiales de Gaudí..., porque como explica Sweeney: «el arte español es un arte

¹⁰⁴⁶ Completan la lista Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Francisco Ferreras, Juana Francés, Juan Hernández-Piñán, Manuel Hernández Mompó, Manuel Rivera, Antonio Saura, Antonio Suárez, Manuel Viola y Fernando Zóbel.

¹⁰⁴⁷ «[...] the herald of that group of Spanish painters who broke away from the domination of Picasso's and Juan Gris' classical cubism to explore the fields of chance associations and the suggestions provided by “the nature of materials” (texture and surface qualities) which have continued to be among the most characteristic traits of vital Spanish art today». J. J. Sweeney, *Contemporary Spanish Painters*, 1975, p. 6.

¹⁰⁴⁸ «Although a latecomer on the scene of contemporary art, Spain today is one of the most vital centers of pictorial exploration in Europe». J. J. Sweeney, *Contemporary Spanish Painters*, 1975, p. 7.

joven nacido de una vieja tradición, joven en su vitalidad, tradicional en su búsqueda constante por la renovación; maduro en su respeto por esa renovación».¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁹ «Contemporary Spanish art is a young art born of an old tradition –young in its vitality; traditional in its constant Search for renewal; mature in its respect for that renewal».¹⁰⁴⁹ J. J. Sweeney: *Contemporary Spanish Painters*, 1975, p. 8.

JAMES JOHNSON SWEENEY: CRONOLOGÍA

1900

Nace el 30 de mayo en Brooklyn en una familia irlandesa dedicada a la importación y exportación de tejidos. Es el mayor de seis hermanos. Su madre es aficionada a la pintura.

1918

Ingresa en la Universidad de Georgetown para estudiar Literatura inglesa.

1922

Se gradúa en Georgetown, donde participa en los periódicos *Georgetown College Journal* y *The Hoya*. Obtiene el premio de distinción en composición en lengua inglesa. En verano atiende la escuela militar en el Camp Zachary Taylor (Kentucky). En septiembre inicia sus estudios de posgrado en Jesus College (Cambridge, Inglaterra).

1923

Publica poesía en la revista *The Irish Statesman* hasta 1932.

1924

Se gradúa en el Jesus College con la especialidad de Literatura inglesa.

1925

Cursa estudios de posgrado en la Universidad de La Sorbonne, París.

1926

Cursa estudios de posgrado en la Universidad de Siena (Italia). A finales de año conoce a Laura Harden.

1927

Conoce a Joan Miró en la galería Pierre Loeb de París. Contrae matrimonio con Laura Harden el 17 de mayo en París. Luna de miel en España. Hasta 1934 vive entre París, Chicago y Nueva York con una breve estancia en Cincinnati.

1929

Colabora como crítico de arte en *The New York Times*.

1930

Corresponsal de *Art World* (Nueva York) hasta 1932. Entra a formar parte del comité ejecutivo *junior* del MoMA de Nueva York.

1931

Entabla amistad con Fernand Léger en París. Corresponsal en Nueva York del *Chicago Evening Post Art World* (hasta 1932). Conoce a Eugène Jolas.

1932

Inicia su colaboración en *Cahiers d'Art* (hasta 1938). Conoce a Henry Moore en Londres.

1933

Conoce a Mies van der Rohe en Berlín y a Alexander Calder en París. Imparte una conferencia el 5 de diciembre en el Art Institute de Chicago sobre arte abstracto.

1934

Se establece definitivamente en Nueva York en un apartamento en el lado Este de la ciudad. Publica *Plastic Redirections in Twentieth-Century Painting*. Dirige la exposición *Abstract Art by Four Painters of the 20th Century: Picasso, Gris, Braque, Léger* en The Renaissance Society de Chicago. Con motivo de la inauguración, el 12 de enero presenta la conferencia titulada: «Este lado del cubismo». El 5 de febrero pronuncia una segunda conferencia en The Arts Club de Chicago: «Surrealismo». En mayo figura entre los socios de La société des africanistes. En junio inaugura *A Selection of Works by Twentieth-Century Artists*, en The Renaissance Society. En verano visita a Wassily Kandinsky en Londres con su esposa. Entra en contacto con Gregor Aharon y Louise Carré debido a su interés en el arte africano. Imparte un curso de Historia del Arte en NYU (hasta 1940) con el título: «Tendencias en el arte moderno». Nueva conferencia sobre cubismo en el Art Institute de Chicago. Meyer Schapiro le invita a participar en un grupo de investigación sobre el arte.

1935

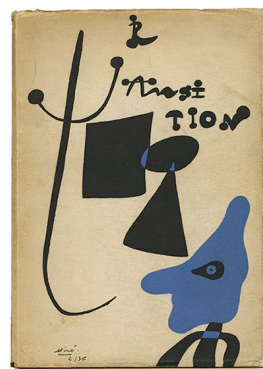
Dirige una exposición de Alexander Calder en The Renaissance Society. Colabora en *New Republic* como crítico de arte y publica un artículo dedicado a Miró y Dalí. Es nombrado comisario en el MoMA donde dirige la exposición *African Negro Art*. Conoce a Marcel Duchamp en casa de Man Ray. El 2 diciembre pronuncia una conferencia sobre arte africano en The Arts Club de Chicago. Firma una petición al Congreso para la formación de una organización de artistas afiliada con otras similares existentes en otros países.

1936

Dirige la exposición *Fernand Léger. A Exhibition of Paintings, Watercolors, and Gouaches* en The Renaissance Society. En junio inicia su participación en la revista *transition* editada por Eugène Jolas, en la que colabora hasta 1939.



164. Cubierta de Fernand Léger para la revista *transition*, junio 1936, primer número en el que participa Sweeney.



165. Portada de la revista *transition* con portada de Joan Miró, otoño 1936.

1937

Participa en el curso compartido «Aspectos del arte moderno» en NYU.

1938

Organiza la exposición individual del artista de origen griego Jean Xceron (1890-1967) en la galería Nierendorf de Nueva York. Escribe el catálogo de la exposición «Calder Mobiles» en la George Walter Vincent Smith Gallery (Springfield, Massachusetts). En diciembre comienza a editar la revista de arquitectura *Plus, Orientations of contemporary architecture* junto a Wallace K. Harrison, William Lescaze, William Muschenheim y Stamo Papadaki, una publicación complementaria de *Architectural Forum* (hasta 1939).



1939

El 13 de diciembre imparte una conferencia sobre Picasso en el MoMA que tiene que repetirse al día siguiente debido a la alta demanda de público. Invita, junto a Joseph Hudnut al arquitecto catalán Josep Lluís Sert a impartir un ciclo de conferencias en distintas universidades de la costa Este, lo cual posibilita a Sert el visado de seis meses que le permitirá, finalmente, exiliarse en EE. UU. Escribe el catálogo de la exposición de George Braque en la Phillips Collection y el Art Institute of Chicago. Edita *Finnegas Wake* de James Joyce en la revista *transition*.

1940

El 3 de febrero imparte una conferencia en el Art Institute de Chicago con el título *Pablo Picasso*. En junio la revista *Poetry* publica su poema *Guernica*.

1941

Dirige exposición monográfica de Joan Miró en el MoMA. Publica un artículo sobre el poema *East Cocker* de Ezra Pound en la revista literaria *Southern Review*. Colabora en una monografía sobre Paul Klee junto a Karl Nierendorf. Escribe un artículo sobre la influencia de la estatuaria Íbera en Pablo Picasso.

1942

Escribe un artículo sobre Miró en la revista *Arts*. Inicia su colaboración con Peggy Guggenheim en la galería de esta, Art of This Century. Propone junto a Marcel Duchamp el término *Constellations* para unas esculturas de Calder realizadas en madera y alambre.

1943

Dirige una exposición dedicada a Alexander Calder en el MoMA y escribe un importante catálogo que se convertirá en referencia para el estudio de la obra del escultor. Escribe la introducción al catálogo de la primera exposición individual de Jackson Pollock en AoTC.

1944

Es nombrado vicepresidente del departamento de colecciones del MoMA. Edita un libro de rimas populares ilustrado por Alexander Calder: *Three Young Rats and Other Rhymes*. Escribe la introducción al catálogo de la primera exposición individual de Robert Motherwell en AoTC. Colabora en *Abstract Art*, exposición itinerante que parte de Vassar College (Estado de Nueva York). Publica una entrevista a Marc Chagall en el primer número de la revista cubana *Orígenes*. Inicia su colaboración con la revista especializada *Partisan Review*.

1945

Es nombrado director del departamento de pintura y escultura en el MoMA. Ingresa en la Asociación de Museos Estadounidenses (parte de la institución Smithsonian). Con motivo de la exposición conjunta del MoMA y el Art Club de Chicago el 6 de febrero da una conferencia en la Sociedad de arte moderno de Cincinnati titulada: «La variedad en la abstracción». En abril participa como conferenciante en Yale University («nuevas direcciones en las Bellas Artes») y en Bryn Mawr College («el arte de la era victoriana y su influencia en el arte contemporáneo»). En octubre pronuncia un discurso sobre el grabado contemporáneo para la Sociedad de grabadores de Estados Unidos. Rechaza la oferta de la revista *House and Garden* de hacer un reportaje sobre su colección particular y su apartamento. Conferencia sobre Piet Mondrian en la Netherland-America Foundation. Ejerce como jurado en la exposición de *Contemporary American Paintings*, Worcester Museum (Massachusetts). En diciembre escribe el artículo «Pintura» para el *1946 Britannica Book of the Year*. Miembro del jurado en el concurso de los grandes almacenes Arnold Constable. Dirige las exposiciones de Stuart Davis y Piet Mondrian en el MoMA. La exposición *The Museum Collection of Painting and Sculpture* sintetiza las directrices que Sweeney ha establecido para la colección del MoMA.

1946

Dirige tres importantes retrospectivas en el MoMA: las dedicadas a Marc Chagall, Georgia O'Keeffe y Henry Moore. A propósito de esta última imparte una conferencia a setecientos alumnos de Pratt Institute (Brooklyn, NY). Más tarde ese mismo año, hablará también sobre el escultor británico en Indiana University. En marzo participa como miembro del jurado de la XII Exposición anual en la Albright Gallery (Búfalo, Estado de Nueva York). El 23 de abril participa en el programa *Crítica de arte contemporánea: ¿cuál es su función?*, junto a Meyer Shapiro, Edward Alden Jewell y Manfred Schwartz en Art Student's League (Nueva York) con la conferencia titulada: «El artista y el crítico». Con motivo de un ciclo dedicado a la música y el arte en el Museum of Fine Arts de Boston participa con una conferencia sobre arte moderno. Conferencia en Indiana University sobre Henry Moore. En septiembre se une al Comité de museos de Nueva York. En noviembre imparte una conferencia para los estudiantes de la asignatura «Pensamiento contemporáneo» en Cooper Union en

torno a la relación entre Literatura y arte moderno. Poco antes, dimite de la dirección del departamento de pintura y escultura en el MoMA.

1947

Dirige las exposiciones dedicadas a Alfred Stieglitz en el MoMA. En enero Charles Seymour, presidente de Yale University, ofrece a Sweeney el puesto de decano en la Yale School of Fine Arts que finalmente no acepta. Imparte varias conferencias ese año: en el mes de enero reflexiona acerca de la escultura de Henry Moore en Michigan University, el 1 de febrero sobre la obra de Fuseli y Blake en The Frick Collection, en Cooper Union presenta: «El siglo xx», y visita también The Bershire Museum en Pittsfield (Massachusetts). En julio imparte una conferencia en la Asociación de arte metropolitano de Detroit. Participa en el programa de verano de Harvard University en Salzburgo (Austria). Escribe la introducción al catálogo de la muestra de Theo van Doesburg en *Art of This Century*. Estrecha su amistad con Mies van der Rohe de visita en Nueva York para su exposición de ese año en el MoMA.

1948

A través de Alfred Barr participa en un grupo de investigación sobre Ciencia, Filosofía y Religión, junto al teólogo protestante Paul Tillich, el escultor Jacques Lipchitz, el historiador George Kubler y Louis Finkelstein, del seminario teológico judío. A consecuencia de este trabajo Sweeney pasa a formar parte del Consejo de directores de centros de arte religioso de Estados Unidos. Dirige un documental sobre Henry Moore. Comienza a trabajar como editor de *Partisan Review*. El 3 de abril imparte una conferencia en Yale University, en el departamento de Arquitectura. Es nombrado vicepresidente de la recién fundada AICA (hasta 1957) junto a Herbert Read (Inglaterra) Jean Cassou (Francia) Lionello Venturi (Italia) y Mojmír Vaněk (Checoslovaquia). Contribuye al libro *T. S. Eliot: A Selected Critique* de Leonard Ungar con su ensayo «East Coker: A Reading». El 5 de mayo participa en *The Modern Artist Speaks*, mesa redonda celebrada en el MoMA junto a Paul Burlin, Stuart Davis, Adolph Gottlieb y George L. K. Morris. Colabora en el simposio sobre pintura moderna de la revista *Life* en Nueva York. En verano participa en el programa de posgrado de Harvard University en Salzburgo. El MoMA publica su catálogo sobre Piet Mondrian a propósito de la exposición celebrada en el museo. Entrevista a Joan Miró en Nueva York para la revista *Partisan Review*.

1949

Dirige la exposición de Picasso en la Art Gallery de Toronto. Escribe una monografía sobre Hans Hartung junto a Madeline Rousseau. Publicación de «Tres conferencias sobre arte moderno» con motivo de unas ponencias en Yale el año anterior junto a Katherine Dreier y Naum Gabo.

1950

Es nombrado director de la Asociación Edward MacDowell (hasta 1962). Ejerce de nuevo la docencia en Georgia University (hasta 1951). Dirige la exposición «Americans 1950» en el Museum of Fine Arts de Richmond (Virginia). Comisario de la exposición de Alexander Calder en el MIT (Massachusetts). En verano dirige un programa quincenal sobre arte, literatura y teatro en la Radio Eireann, Dublín

(hasta 1951). Dirige la exposicion de dibujos y esculturas en el J. B. Speed Museum, Lousville (Kentucky).

1951

Reedición del catálogo de la exposición de Alexander Calder para el MoMA en 1943. El 19 marzo participa en el simposio «La relación entre las artes», en el MoMA. Director de la publicación especializada *Burlington Magazine* (hasta 1961).

1952

Dirige la exposición Alexander Calder en la Tate Gallery de Londres. Publica de *African Folktales and Sculpture* junto a Paul Radin en The Bollingen Series de Princeton University University. Colabora en la revista especializada *Art News*. Asiste a la reunión anual de la Brooklyn Artists Society. Participa en el simposio de *Partisan Review* «Nuestro País, Nuestra Cultura». Es nombrado vicepresidente de la Asociación Edward MacDowell (hasta 1954). Comisario de la exposición *Obras maestras del siglo XX*, que visita el Musée national d'art moderne en París y la Tate Gallery de Londres. Responsable del pabellón de Estados Unidos en la bienal de Venecia. Narrador en un documental titulado *Imágenes medievales*. El 18 de mayo realiza una entrevista a Duchamp en la televisión para el programa «Elder Wise Men» de la cadena NBC. En diciembre imparte una conferencia en la Fick Collection sobre Antoní Gaudí. El 14 de octubre es nombrado director del Museum of Non-Objective Painting.

1953

Elegido miembro del Comité para la Memoria de W. B. Yeats en Dublín. Los días 27 y 28 de marzo imparte una conferencia sobre la religión en el arte africano con motivo de una exposicion de escultura africana en el Museum of Fine Arts en Richmond, Virginia. El 18 de noviembre da una conferencia sobre Léger en el MoMA. Dirige la exposición *Younger European Painters* en el SRGM. Conferencia en el Wadsworth Atheneum con motivo de la exposicion de escultura del museo: «Calder, Gabo, Pioneros». Colabora en la exposición *Contemporary Spanish Paintings* en las Schaeffer Galleries. El 6 de noviembre presenta la conferencia «Formas en arte moderno» en la Art Gallery of Munson-William-Proctor Institute (Estado de Nueva York). Conferencia sobre Léger en el SRGM. Viaja a la bienal de São Paulo como miembro del jurado y representante de Estados Unidos junto a René d'Harnoncourt, director del MoMA.

1954

Dirige la exposición *Younger American Painters* en el SRGM. Conferencia en enero sobre los distintos periodos del arte moderno en la Society of the Four Arts en Tampa, (Florida) con motivo de la exposición de los artistas británicos Graham Sutherland y Henry Moore. Participa en el Festival de las Artes de la Universidad fenemina en Greensboro (Carolina del Norte). Participa en el certamen de la 61st Exhibition of American Painting and Sculpture en el Art Institute de Chicago ejerciendo de jurado junto a Stuart Davis y George L. K. Morris. En abril participa en el simposio de la Catholic Renaissance Society (Filadelfia, Pennsylvania) con una presentación sobre «Arte y simbolismo». El 6 de mayo pronuncia una conferencia en el Dartmouth College (Nuevo Hampshire) sobre arte moderno en la que analiza las alteraciones de la forma en el arte moderno y la permanencia del

carácter esencial del arte. El 2 de junio presenta la conferencia «Escultura africana» en Smith College (Massachusetts). Con motivo de la celebración de los cincuenta años transcurridos desde el 16 de junio de 1904 (día durante el cual transcurre el *Ulysses*) imparte una conferencia sobre la obra de James Joyce en la James Joyce Society de Nueva York. Participa, junto a Betty Parsons y Robert Motherwell en el VI certamen del Momentum Group (Chicago). En octubre participa en las conferencias sobre arte del Midwestern College (Kansas), presenta «Simbolismo y arte moderno», en la universidad femenina de Notre Dame (Nueva Jersey); «Exploraciones contemporáneas en el arte» en la Nelson Gallery of Art, y «el artista y el crítico» en la Brooklyn Society of Artists. Participa también en el Festival de las artes de verano de Long Island y en la exposición anual de artistas locales de Mineápolis (Minnesota). Miembro del comité asesor al decanato de la Escuela de Humanidades y Estudios Sociales del MIT (Massachusetts). Asesor en la colección de la Sra. de Leopold Stokowski y en la exposición del 15 de mayo en Hunter College (Ciudad de Nueva York). Miembro del jurado de la segunda bienal de São Paulo. El 19 de noviembre imparte una conferencia en Vancouver Art Gallery con el título «Arte antes del mediodía».

1955

En enero entrevista a Marcel Duchamp en el Philadelphia Museum of Art para el programa de televisión «Wisdom Series» (NBC). Un mes más tarde presenta la conferencia «El lenguaje de la pintura» en el Boston College (Massachusetts) y «El lenguaje de la pintura» en Fulton Hall, University Heights. Miembro del jurado del III certamen del premio Hallmark Art junto a Alfred M. Frankfurter, editor de *Art News*, y Lloyd Goodrich, subdirector del Whitney Museum. La exhibición posterior reúne obras de cincuenta artistas de Estados Unidos y Europa. Es condecorado Caballero de la Legión de honor del gobierno francés. Se incorpora a la Asociación de directores de museos de arte. Es nombrado presidente de la Asociación Edward MacDowell (Nuevo Hampshire, hasta 1962). Ejerce de asesor del Centro para las Artes de la Columbia University y del departamento de Arte y Arqueología de la misma universidad. Escribe una monografía sobre Alberto Burri. El 5 de abril presenta la conferencia «el artista en nuestro tiempo» en el Fine Arts Museum (Boston) y al día siguiente «Comunicación en pintura» en la Currier Gallery of Art, Manchester (Nuevo Hampshire). Entre el 19 y 20 de abril presenta la conferencia «El lenguaje de la pintura» para alumnos de Bellas Artes en el Spooner-Thayer Museum of Art (más tarde el University of Kansas Museum of Art) en Lawrence (Kansas). El 7 de mayo imparte una conferencia en Herron School of Art and Design Museum (Indianápolis), y tres días más tarde, «Arte antes del mediodía» en el Dayton Art Institute (Ohio). Del 15 al 17 de mayo participa en el simposio sobre Arte y Música del Bennington College (Vermont) con la conferencia «Últimas tendencias en la pintura estadounidense». En el simposio se pudo ver el documental de Thomas Bouchard *Around and About Miró*. Dirige la retrospectiva de Constantin Brâncuși en el SRGM. Miembro del jurado en la exposición *Contemporary Exhibition of the Society for the Arts* en Palm Beach (Florida). Participa en el Jaffrey's Amos Fortune Forum en Jaffrey (Nuevo Hampshire) en el mes de julio con la comunicación: «el mudable vocabulario de la pintura y el arte estadounidense actual». Imparte una conferencia en The Contemporary Arts Center de Cincinnati (Ohio) y otra en la University of Arkansas con motivo de la exposición «*Younger European Painters*. Es miembro del jurado para la exposición de The New York Fashion Group junto a Alfred

Frankfurter, editor de *Art News* y Emily Grenauer, crítica del *Herald Tribune*. Presenta: «Continuando la tradición», conferencia en el Arts Club de Chicago con motivo de una exposición sobre cubismo. Visita España.



1956

El 11 de enero imparte una conferencia en el museo del Rhode Island School of Design con el título: «Aspectos de la pintura contemporánea» con motivo de la exposición *American Painting of the 20th Century*. Ese año es nombrado miembro de las siguientes comisiones: consejo asesor del Bennington College (Vermont), consejo curricular del departamento de educación artística de NYU, comisión asesora para el Premio a las Artes Creativas de la Brandeis University (Massachusetts) y comité de la Graham Foundation de Chicago. Edita la sección estadounidense de la revista internacional de arte *Quadrum* (Bruselas). El 23 de abril imparte una conferencia en la Academia Phillips Exeter (Nuevo Hampshire). Tres días más tarde presenta su comunicación: «Figuras y forma» en el Newark Museum (Nueva Jersey). El 3 de mayo imparte la conferencia «Henry Moore y Graham Sutherland» en el museo de Yale University. Participa en el Festival de Bellas Artes de Coe College (Iowa). Entra a formar parte del comité internacional de redacción en la revista parisina *Prisme des Arts*. El 10 de agosto imparte una conferencia en la Escuela de verano de la Yale University School of Art en Norfolk (Connecticut). Presenta «La comunicación en pintura» en el Skidmore College (Nueva York). Forma parte del jurado de la XXXVII exposición del Springfield Art League, junto al artista Edward Corbett y la artista del grabado, Adja Yunkers.

1957

Es nombrado presidente de la AICA (hasta 1963). Miembro de la comisión asesora del Premio a las artes de la Brandeis University. El 18 abril presenta su conferencia «La pintura hoy» en el Williams College (Massachusetts). En el MoMA presenta, una semana más tarde: «El arte en la educación» y el 6 de mayo «La televisión como una nueva forma artística». En el mismo mes de mayo en la

Fig. 167. Consejo directivo de la Graham Foundation, 1956. De izq. a dcha.: Mies van der Rohe, Josep Lluís Sert, Sigfried Giedion, William Hartmann, Daniel Catton Rich, J. J. Sweeney, John Burchard y Grace McCann Morley.

Albright Gallery presenta una conferencia titulada «Exploraciones». Ese año es nombrado presidente de honor de la Federación Internacional de Film d'Art (París), miembro del comité asesor de la Fundación en Memoria de Adaline Kent, Escuela de Bellas Artes de California y miembro del consejo asesor de la Fundación Roma-Nueva York (Roma). Ejerce de consultor técnico y argumental en el documental *Las aventuras de ** que obtiene el primer premio a la animación en el Festival de Venecia. El 20 de noviembre imparte la conferencia «Tendencias en el arte moderno» en el Queens College (Nueva York). Recibe el doctorado

honorífico en Grinnell College, Iowa. Dirige la exposición *Three Brothers: Jaques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp* en el MFAH. Participa en el seminario «El lugar de la pintura en la cultura contemporánea», en la American Federation of the Arts, junto a Stuart Davis, Meyer Shapiro y Randall Jarrell. En diciembre dirige la exposición *Piet Mondrian: The Early Years*. Miembro del jurado de la exposición de Hallmark, junto a Lloyd Goodrich director del Metropolitan y Alfred Frankfurter, director de *Art News*. En junio presenta la escultura donada al Hospital Monte Sinaí por Inge Hardison.

1958

El 20 de enero participa en el simposio dedicado a Antoni Gaudí en el MoMA junto a Henry-Russell Hitchcock y Josep Lluís Sert. Es nombrado miembro del jurado del Premio Carnegie Internacional, Pittsburgh (Pensilvania, hasta 1976). El 19 de septiembre presenta su conferencia «El hombre y el arte» en la Exposición Universal de Bruselas. Es nombrado miembro del Comité de Bellas Artes de la Saint Thomas University in Houston (Texas) y miembro del consejo directivo de Amigos de la Música de Columbia University. El 5 de noviembre presenta su conferencia «Algunas ideas sobre la instalaciones de exposiciones» en el Delaware Art Center, publicada al año siguiente en la revista *Curator*.



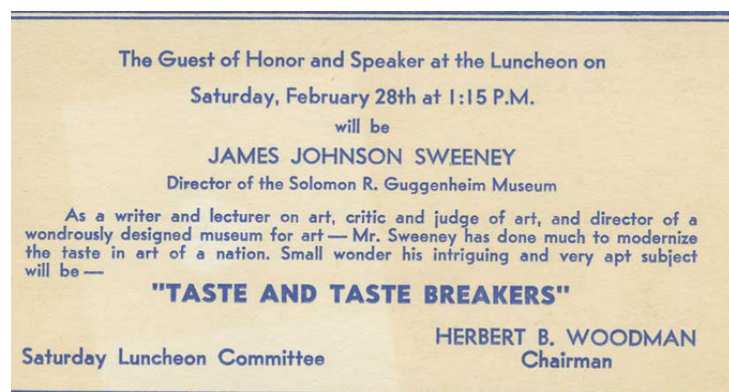
1959

El 21 de enero imparte una conferencia titulada «El gusto en la pintura y escultura moderna» en el J. B. Speed Art Museum (Louisville, Kentucky) y el 28 de febrero presenta «El gusto y los rompedores del gusto» en el University Club (Nueva York), la misma presentación que lleva un mes más tarde al Southeastern College Art (Nueva Orleans). El 17 de marzo presenta: «El gusto y el arte contemporáneo» en la University of Rhode Island. El 1 de abril explica las «Nuevas direcciones en la pintura» en el Des Moines

Art Center (Iowa), un texto publicado el año siguiente en *Journal of Aesthetic and Art Criticism*. En primavera, participa como jurado en el XI certamen anual de pintura de Des Moines. Es nombrado miembro de la Orden de las Artes y las letras (París) e ingresa en varias organizaciones: el Comité de las artes por la libertad cultural (París), el comité de la exposición *La vitalidad en el arte* en el Palazzo Grassi (Venecia), el Consejo directivo de la Fundación Peggy Guggenheim

(Venecia) y el Consejo directivo Centro por el arte religioso de América. Escribe *Atmósfera Miró*. Entre el 1 y el 8 de julio atiende el Consejo internacional

de museos en Estocolmo. Imparte una conferencia en el Club University (Nueva York).



1960

En febrero recibe el título de Doctor en Humanidades por el Rollins College (Florida). Visita Madrid y Barcelona en marzo con motivo de la selección de obras para la exposición *Before Picasso, After Miró* en el SRGM. Durante el viaje pasan un día en Mallorca visitando a Joan Miró. Recibe un Doctorado honorífico por la Universidad de Michigan. En marzo imparte una conferencia en St. Xavier University (Chicago), «El arte: la constante inconstante». Es nombrado miembro Benjamin Franklin Fellow de Real Sociedad de las Artes de Irlanda a la que ya pertenecía. Participa en el congreso que otorga el Premio Erasmus a Marc Chagall y Oskar Kokoschka. Ingresa en el Consejo directivo de la Federación Estadounidense de las artes (Nueva York) y en del Tamarind Lithography Workshop Los Ángeles (California). Publica la monografía *Antoni Gaudí* junto a Josep Lluís Sert. Ejerce de jurado junto con el artista James Brooks y Lloyd Goodrich, director del Whitney Museum, en la exposición *Art Exhibition of the First National Bank* in Mineápolis (Minesota). También en el Hallmark Art Reward Art Award junto a John Maxon, director Art Institute de Chicago y Brian Robert, Whitechapel Art Gallery Londres. Imparte una conferencia en Columbia University el 27 de octubre, y otra en el Worcester Art Museum (Massachussets). Esta última, con el título, «Dos tradiciones, dos disciplinas», plantea si existen conflictos entre las humanidades y las ciencias y la presenta de nuevo el 5 de diciembre en Birmingham-Southern College (Alabama). El 1 noviembre visita UCLA para hablar de «Los ideales y objetivos del museo contemporáneo» y dos días más tarde ejerce de nuevo de conferenciante en el Museum of Fine Arts de Boston. Visita el museo de arte de la University of Texas en Austin. Dimite de la dirección del SRGM.

1961

Escribe la introducción al catalogo de la exposición de Tàpies en la galería Martha Jackson. El 5 de enero presenta en la The New School of Social Research su conferencia «Arquitectura: las artes visuales y la cultura contemporánea». Es nombrado director del MFAH (hasta 1967). Recibe un doctorado honorífico por la universidad de University Notre Dame. El 10 de marzo imparte la conferencia titulada: «El arte, el inconstante constante», en St. Xavier University. Publica una monografía sobre Afro. Participa en el seminario en arte contemporáneo para alumnos de posgrado de Harvard University.

1962

Dirige la exposición *Three Spaniards: Picasso, Miró, Chillida*, en el MFAH. Recibe un doctorado honorífico de la University of Buffalo (Estado de Nueva York). En enero participa en el simposio «Pioneros del coleccionismo» en la Albright-Knox Art Gallery con motivo de su ampliación. El 8 de febrero presenta una conferencia en St. Xavier University. Comisario de la exposición de Alexander Calder en la Tate Gallery (Londres). Es nombrado miembro de la Academia en Roma y fideicomisario del Archivo Bauhaus. Ingresa en varios comités asesores: el de Bennington College en Vermont, en el de The Arts Center Program, en Columbia University (Nueva York) y en el departamento de Arte y Arqueología de NYU como asesor curricular. Ejerce de jurado en la exposición del Denver Art Museum titulada «Own Your Own». El 23 de marzo imparte una conferencia en el American Institute of Interior y el 2 de mayo en la University of Houston. Conferencia en Schleswig, Alemania. Ingresa en el patronato del

Tamarind Lithography Workshop (Los Ángeles, California). A final de año impulsa el arte contemporáneo realizado en el Sudoeste de los Estados Unidos con la exposición *The Southwest, Painting and Sculpture*.

1963

En este año tres universidades le conceden doctorado honoríficos en el campo de las Humanidades: Georgetown University, College of Holy Cross y Miami University. El 15 enero viaja a Hamilton University (Estado de Nueva York) con motivo de su conferencia «La responsabilidad del crítico». Recibe el premio *Art in America*. Dirige la exposición *The Olmec Tradition* en el MFAH. Es nombrado presidente de la AICA (hasta 1986). Imparte dos conferencias en la Universidad de Utah, en Salt Lake City. Dirige la retrospectiva de Alberto Burri en el MFAH. Participa en el simposio Art y religión en Sweet Briar College (Virginia). Recibe el premio *Art in America*

1964

Ingresa en la Academia Americana de las Artes y las Ciencias. Es nombrado consejero de la Asociación Edward MacDowell y director de la Asociación Americo-Irlandesa. El 13 de febrero presenta una conferencia sobre Alberto Burri en el Walker Art Center, (Mineápolis). Tiene una participación destacada en la exposición *Art U. S. A. Now* que populariza el expresionismo abstracto en Europa. Dirige una muestra de la obra temprana de Alexander Calder en el MFAH. Ejerce de jurado en la XXXIV Exposición de la Asociación de Artistas de Georgia (Georgia Museum of Art). Escribe la introducción al libro *African sculpture* publicado por Princeton University Press y reeditado en 1970.

1965

Publica su monografía sobre los manuscritos medievales iluminados. Dirige la exposición *Twelve Sculptures* de Tingely en el MFAH. Ejerce de jurado del concurso y exposición *The New York Fashion Group's Fine Art Exhibit*, junto a Alfred Frankfurter, editor de *Art News* y Emily Grenauer, del *Herald Tribune*.

1966

Celebra la primera retrospectiva de Eduardo Chillida fuera de Europa en el MFAH. Participa como miembro del jurado en la Exposición internacional de grabados de Tokio. Colabora en el estudio editado por Paul Radin *African Folktales and Sculpture*. Dirige la exposición de Pierre Soulages en el MFAH.

1967

Escribe una monografía sobre Alberto Burri junto a Bernd Krimmel. En febrero imparte una conferencia en el museo de arte de Baltimore sobre arte japonés con motivo de la exposición: «Pintura y escultura japonesa». Miembro del Irish Arts Council (hasta 1973). Director de *Rosc 67*. Ingresa en el Comité para la memoria de W. B. Yeats en Dublín. Miembro del Comité para el Bicentenario de la Independencia Estadounidense (hasta 1969). Tras dirigir la retrospectiva de Sam Francis en el MFAH concluye su trabajo como director del museo.

1968

Nombrado director asesor del MFAH (hasta 1986). Colabora como asesor de la National Gallery en Camberra, (hasta 1986). Ingresa en el comité asesor de la

University of Notre Dame (hasta 1986). Dirige la exposición *Signals in the Sixties* en la Honolulu Academy Arts (Hawai). Se publica su libro *Vision and Image. A Way of Seeing* y un catálogo sobre la pintura de Pierre Soulages.

1969

Visita Cooper Union School of Art and Architecture con motivo de la conferencia «contemporáneos y predecesores». Colabora en el catálogo de la exposición de Alexander Calder en la Fundación Maeght (Saint Paul de Vence).

1970

Segunda edición de su estudio *African sculpture*. Ejerce de asesor del Comité para las Artes de Irlanda del Norte (Belfast). Publica un libro sobre Joan Miró en Polígrafa. Escribe la introducción al catálogo de la exposición de Antonio Suárez en la Galería Juana Mordó de Madrid. Se incorpora al comité ejecutivo del Museo de Israel (hasta 1986) y le asesora en su configuración.

1971

El MoMA redita su monografía sobre Calder de 1943. En Dublín dirige *Rosc 71*, una exposición que presenta el arte moderno internacional junto a piezas vikingas. El 17 de noviembre imparte una conferencia en el Metropolitan Museum of Art.

1972

Publica una monografía sobre Pierre Soulages y un artículo sobre Albert C. Barnes en la revista de su Barnes Foundation.

1975

Organiza la exposición itinerante *Contemporary Spanish Artist* a través de la Fundación para las exposiciones internacionales en el The New York Cultural Center.

1976

Tiene un proyecto para realizar una película documental sobre Joan Miró junto al director de cine estadounidense Louise de Rochemont (1899-1978) que finalmente no se lleva a cabo.

1977

Le es concedida la Medalla de la Orden de Isabel la Católica.

1978

La National University de Dublín le concede el título de doctor.

1982

Brandeis University le otorga el Premio al mérito en las artes. El 3 de febrero fallece Laura Harden Sweeney.

1984

En enero visita a Eduardo Chillida en San Sebastián.

1986

Fallece en Manhattan el 15 de abril.

CONCLUSIONES

Las investigaciones conducentes a esta presente tesis doctoral nos han permitido conocer el trabajo de James Johnson Sweeney en sus distintas vertientes: la crítica de arte, la dirección de museo, el comisariado, la investigación, la gestión cultural, la teoría del arte y la docencia, desde una perspectiva integradora y siempre dentro del contexto histórico en el que se desarrolla. Una vez analizada la trayectoria profesional de Sweeney en distintas instituciones y cotejada con la de algunos de sus coetáneos, se han podido determinar una serie de conclusiones que comentaremos tras los siguientes epígrafes:

Generales

- Aportaciones al discurso oficial del arte moderno por parte de James Johnson Sweeney.
- La posición de Sweeney dentro de las tendencias historiográficas.

Específicas

- Sweeney y el arte español: un encuentro fundamental para su internacionalización.
- La supervivencia del mito romántico en el imaginario de lo español en Estados Unidos.
- La figura de Joan Miró entre los principales *tastebreakers* del siglo XX.
- Sweeney y el arte no-occidental.
- El *ahistoricismo* de Sweeney.
- ¿Arte político o arte puro?: La cuestión política en el arte moderno.
- El papel determinante de Sweeney para la eclosión del expresionismo abstracto y en la internacionalización de este.
- Sweeney y la profesionalización del museo de arte.
- Innovaciones en la práctica curatorial de Sweeney.
- Sweeney como *liaison* entre Europa y Estados Unidos.

Generales

Aportaciones al discurso oficial del arte moderno por parte de James Johnson Sweeney.

Ya desde las primeras exposiciones realizadas en The Renaissance Society de Chicago a mediados de los años treinta (que ilustran las tesis expuestas en su libro *Plastic Redirections*), Sweeney destaca como uno de los jóvenes comisarios y teóricos más innovadores de su país. Más tarde, su trabajo en el MoMA, tanto como comisario como director del departamento de pintura y escultura, contribuye a establecer las coordenadas oficiales del arte moderno, tal y como demuestra la posterior relevancia adquirida de la obra de los artistas cuyo trabajo impulsa desde el museo. El lugar central que estos artistas ocupan en el relato oficial del arte moderno demuestra que las propuestas de Sweeney han tenido una continuación incuestionable.

La relevante participación de Sweeney en el descubrimiento de jóvenes artistas estadounidenses como Robert Motherwell, Willem de Kooning, Mark Rothko y, sobre todo, Jackson Pollock en *Art of This Century*, convierten a Sweeney en uno de los nombres más destacados de Nueva York en plena eclosión del expresionismo abstracto. En el SRGM Sweeney promociona la idea de la universalidad del expresionismo abstracto, en un momento en que la exaltación nacionalista impulsa la superioridad del arte estadounidense. De nuevo, y pese a ir a contracorriente, la perspectiva de Sweeney se alza finalmente como hegemónica. Sus exposiciones *Younger European Painters* y *Younger American Painters* (1954 y 1954), demuestran la utilización de un lenguaje plástico común en Europa y en Estados Unidos. Pese a esta internacionalidad, el arte conocido en Europa como Informalismo y en Estados Unidos como expresionismo abstracto, permite a algunos artistas la incorporación de elementos tradicionales de su propia cultura (como la inspiración de Pollock en la pintura Navajo o la influencia del románico francés en la obra de Soulages). Ambos aspectos de este estilo, la permeabilización de aspectos formales en un plano internacional y la recuperación de tradiciones locales del pasado, son firmemente defendidas por Sweeney.

Con una perspectiva única y global del mundo del arte, Sweeney hace gala de una extraordinaria independencia durante la dirección del SRGM, tanto en lo referente a la reorganización de la colección, la política administrativa y curatorial, como en el diseño del edificio. Todo ello evidencia que Sweeney se ha convertido, desde principios de los años cincuenta, en un verdadero *tastebreaker* y *tastemaker* del arte contemporáneo.

La posición de Sweeney dentro de las tendencias historiográficas

Podría concluirse que las principales aportaciones de Sweeney al discurso oficial del arte moderno suceden en relación con la tendencia que reivindica aspectos subjetivos en el arte. En la equiparación que se ha venido realizando en esta tesis entre el trabajo Sweeney y el de Barr, ha quedado demostrado el apoyo del primero a las tendencias más líricas, expresivas y emocionales del arte, mientras el segundo opta por ofrecer un orden de carácter más racional y, sobre todo, una pronunciada idea de objetividad. Estas dos posiciones se enfatizan incluso en la metodología utilizada por ambos y en la manera en que presentan su trabajo. Mientras Sweeney insiste en la necesidad de integrar componentes subjetivos en la crítica de arte que permitan la conexión entre el público y la obra, Barr elabora una historiografía más aséptica, confgurada a través de una rigurosa división del arte moderno en dos tendencias independientes.

El interés de Sweeney por componentes emocionales en el arte es tan pronunciado que incluso para él los aspectos más destacables de la obra de Piet Mondrian o Pablo Picasso (artistas que para Barr ejemplifican la tendencia más objetiva y constructivista del arte), son los relativos a la dimensión trascendental que puede encontrarse en sus obras. En este sentido, Sweeney considera que uno de los mayores aciertos de Picasso consiste en la revitalización espiritual del arte occidental a través de una mirada al arte africano e íbero.

Esta predilección de Sweeney se origina durante su formación en el campo de la Literatura y en sus inicios como poeta. La impronta de W. B. Yeats, T. S. Eliot, Ezra Pound y James Joyce sobre el crítico de arte y director de museo difícilmente pueden sobreestimarse. La obra de estos escritores le aporta, sobre todo, un interés

por la subjetividad y la originalidad en el arte, que en fechas anteriores a la aparición del expresionismo abstracto, no contaban entre las características propias del arte estadounidense. En sus escritos más teóricos, Sweeney incluso utiliza una terminología propia de la literatura para hablar de las artes visuales. Por ejemplo, explica como existe un lenguaje gramatical (incluso llega a mencionar «corrientes indoeuropeas») del que hacen uso los artistas plásticos. Esta gramática se renueva y enriquece regularmente mediante las innovadoras «metáforas» visuales que los artistas hacen surgir. Cuando a principios de los años cuarenta Sweeney ensalza el proceso de creación del joven Pollock «desde impulsos internos»¹⁰⁵⁰ (que ya había valorado en la obra de Kandinsky o Miró), no hace sino trasladar al mundo de las artes visuales el concepto originario de Pound de «metáfora absoluta», que sucede, según el poeta, a raíz de la exploración del artista en sus propias emociones.¹⁰⁵¹

Específicas

Sweeney y el arte español: un encuentro fundamental para su internacionalización.

Una de las conclusiones que nuestro estudio ha hecho más evidente es que el trabajo de Sweeney en el patrocinio del arte español fuera de sus fronteras resulta fundamental para la internacionalización de determinados artistas. Sin embargo, antes de continuar, debemos mencionar una cuestión que atañe a la atención prestada por esta investigación al arte español. El amplio marco cronológico de esta tesis se circunscribe a la actividad profesional de Sweeney, que comienza a partir de 1934, año de la publicación de su primer libro y de la celebración de sus dos primeras exposiciones, y que damos por concluida en 1975, año en el que ejerce de comisario de su última exposición, una muestra itinerante del arte español contemporáneo. Unos años nada discretos en los libros de historia de España. En el primero, coincidente con la Revolución de 1934, tienen lugar una serie de problemas que desembocan en el fin de la II República española y el inicio de la dictadura franquista. El año con el que cerramos la investigación,

¹⁰⁵⁰ «[...] from inner impulsion», James Johnson Sweeney: *Jackson Pollock*, Art of This Century, Nueva York, 1943.

¹⁰⁵¹ Ming Xie: *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry: Cathay, Translation, and Imagism*, Routledge, Londres, 1999, p. 29.

1975, señala, precisamente, el fin de este periodo político. Por tanto, debemos tener presente que la relación profesional entre Sweeney y los artistas e instituciones españolas tiene lugar en unas coordenadas temporales prácticamente coincidentes con el régimen dictatorial, que ejerce una política cultural muy singular y de sobra conocida. No es de extrañar, por tanto, que el cambio de paradigma en la política exterior del régimen que tiene lugar a medio camino de estas coordenadas temporales coincida con el momento álgido del apoyo de James Johnson Sweeney al arte español. Nos referimos los años centrales del los cincuenta, cuando a raíz de los Pactos de Madrid (1953) España se integra en el bloque occidental y reinicia las relaciones bilaterales con Estados Unidos. El cambio en la política exterior de la dictadura provoca cierta «apertura» y el consecuente apoyo a algunos artistas en el ámbito internacional desemboca en sonados éxitos en la bienal de São Paulo en 1957 y en la bienal de Venecia del año siguiente 1958, exposiciones internacionales en las que Sweeney tiene un papel definitivo como miembro destacado del International Council del MoMA. El interés de Sweeney por el arte español, que hasta la fecha se ha concentrado principalmente en la obra de Pablo Picasso y Joan Miró, se irradia al resto de la contemporaneidad española y durante el bienio de 1958-1960 podemos afirmar que Sweeney es uno de los principales impulsores del arte español fuera de sus fronteras a través de su participación en jurados de importantes certámenes y exposiciones. Esta promoción del arte español culmina en 1960, año de la publicación de la monografía de Sweeney sobre la obra de Gaudí junto a Josep Lluís Sert y la exposición *Before Picasso, After Miró*, en el SRGM que junto a la exposición *New Spanish Painting and Sculpture* de la mano de Frank O'Hara en el MoMA consigue el encumbramiento definitivo de la obra de Millares, Saura, Palazuelo, Feito, Tàpies y otros artistas españoles contemporáneos.

Un año más tarde Sweeney dirige otro proyecto relacionado con este. Si bien en una institución de menor influencia, de gran competencia económica, y por tanto con grandes oportunidades para el coleccionismo, otro de los frentes abiertos por Sweeney en el patrocinio del arte español. Con la exposición *Three Spaniards, Picasso, Miró, Chillida*, en el MFAH en 1961, Sweeney afianza la genealogía establecida en *Before Picasso, After Miró* y no solo destaca el papel principal del

pintor catalán dentro de la genealogía del arte español sino que relaciona los artistas españoles con la vanguardia más innovadora y rompedora, gracias a un diseño expositivo de gran eficacia.

A lo largo de esta tesis hemos esgrimido razones que pudieran explicar la especial conexión de Sweeney con ciertos artistas españoles. Quisiéramos incluir aquí la opinión de Clement Greenberg respecto al posible vínculo entre las culturas española e irlandesa (de la cual procede Sweeney), pues resulta especialmente esclarecedoras:

Los irlandeses y los españoles han tenido una posición similar con respecto a la cultura europea desde el siglo XVIII. Ambos son países rurales, provincianos y católicos, distanciados históricamente de lo que han venido siendo los principales teatros de la civilización occidental, pero suficientemente cercanos geográficamente y con raíces comunes a ellos. Parece ser que recientemente, precisamente esta constelación de circunstancias han facilitado que algunos españoles e irlandeses dotados de gran talento participen en la vanguardia con tal eficacia que los ha convertido en líderes y para nada en seguidores.¹⁰⁵²

Greenberg apunta tres aspectos comunes a la cultura española e irlandesa que a su vez son los que interesan enormemente a Sweeney del arte español. En primer lugar, como católico de ascendencia irlandesa, Sweeney conecta con la característica espiritualidad presente en la cultura española. En segundo lugar, ambos países comparten un asituación geográfica periférica y finalmente, según apunta Greenberg, los integrantes de ambas culturas poseen cierta independencia que les proporciona capacidad de liderazgo.

¹⁰⁵² «The Irish and Spanish have had a similar position with respect to European culture since the 18th century. Both are rural, provincial and Catholic countries, distant historically from what have long been the main theaters of Western civilization, yet close enough by geography and root tradition. It seems that precisely this constellation of circumstances has enabled some gifted Spaniards and Irishmen to participate lately in the avant-garde with such effectiveness as to make them leaders, and not at all provincial followers». Clement Greenberg: *Joan Miró*, The Quadrangle Press, Nueva York, 1948, p. 7.

La supervivencia del mito romántico en el imaginario de lo español en Estados Unidos

La interpretación del arte español por parte de Sweeney como un arte periférico, independiente, con fuertes raíces en las tradiciones locales y con una fuerte personalidad no exenta de liderazgo demuestra que la imagen romántica asociada a la escuela española ha continuado vigente en el imaginario estadounidense desde su creación a finales del siglo XIX. Las constantes referencias de Sweeney a Velázquez, Goya, Murillo y Zurbarán que enfatizan el peso de la tradición en el arte moderno español, siguen los pasos de figuras tan fundamentales para la difusión y el coleccionismo de arte español en Estados Unidos como Henry Frick (1849-1919), Louise Havemeyer (1855-1929) o Archer Milton Huntington (1870-1955). No hay que olvidar el gran impacto que la literatura ejerce sobre Sweeney, ya que la literatura anglosajona desarrolla una influencia decisiva en la creación del mito de la España romántica, con una primera oleada encabezada por Washington Irving (1783-1859) en la segunda mitad del siglo XIX, y una segunda fase coincidente con la Guerra Civil, en la que Ernest Hemingway (1899-1961) tiene una posición muy notoria.

La figura de Joan Miró entre los principales *tastebreakers* del siglo XX.

Como esa tesis demuestra, Sweeney sitúa la obra de Miró en un lugar predominante dentro del relato oficial del arte moderno, ofreciendo una alternativa a la narrativa propuesta por Barr, que prioriza el arte de Picasso, y enfatizando con ello las tendencias más románticas y subjetivas del arte.

Sweeney y el arte no occidental.

Si bien es una tendencia generalizada en Europa a partir de 1905, la reivindicación del papel fertilizador de las artes de culturas más jóvenes en el arte de vanguardia es una de las contribuciones más importantes de Sweeney a la crítica de arte, especialmente en Estados Unidos. Desde que su obra *Plastic Redirections in 20th Century Painting* otorgara máxima responsabilidad al arte «primitivo» en ese cambio de rumbo de las artes a principios del siglo XX, Sweeney continúa reivindicando la influencia (formal y espiritual) de estas artes en la vanguardia. A lo largo de su trayectoria, y a menudo que se va desarrollando una mayor

conciencia poscolonial, Sweeney trabaja en varios proyectos que conceden a estas artes un lugar meritorio en la historia del arte. Desde su primera exposición en el MoMA en 1935, *African Negro Art*, hasta las que dirige en la década de los sesenta en el MFAH sobre la cultura olmeca y la pintura aborigen australiana, Sweeney ha estado sentando importantes precedentes para el estudio del arte de las culturas jóvenes y su inclusión en el museo.

El *ahistoricismo* de Sweeney

En el conjunto de nuestra investigación nos hemos encontrado con numerosas ocasiones en las que Sweeney pone de manifiesto una concepción del arte que pudiera ser considerada como ahistórica. Este concepto no es exclusivo de Sweeney, sino que es compartido por Alfred Barr, que en varias ocasiones defiende la atemporalidad del arte moderno en el MoMA (pese a que la mayoría de propuestas nunca llegan a materializarse). Asimismo, Albert Barnes, expone de manera conjunta (y sitúa en los currícula de su centro de estudios) piezas procedentes de distintos periodos históricos, precisamente para subrayar las analogías formales de obras de arte sin aparente relación entre sí.

El eclecticismo de Sweeney, tanto el de su colección particular como el que le lleva a estudiar las expresiones artísticas de distintos periodos y culturas, es consecuencia de su concepción del arte como un lenguaje creado para la constante búsqueda humana de una trascendencia espiritual. Las semejanzas formales que Sweeney encuentra en el arte del pasado más remoto y el contemporáneo (conexiones que explora en las exposiciones *Rosc*), deja de lado, en ocasiones, interpretaciones sociopolíticas en la obra de algunos artistas que se han visto claramente influidos por sucesos contemporáneos. Esto nos conduce a otra conclusión:

¿Arte político o arte puro?: La cuestión política en el arte moderno.

Sweeney pertenece a una generación que madura bajo el patriótico y triunfalista apoyo a la democracia y la libertad. Durante los años en los que trabaja en el MoMA, sin embargo, Sweeney realiza una lectura muy diferente del momento histórico y apoya una versión alternativa al arte político que algunos pintores

estadounidenses están desarrollando. Sweeney favorece artistas intimistas e introspectivos (Klee, Calder, Miró, Chagall), y, pese a que algunos de ellos tienen un discurso más complejo e incluso un fuerte compromiso político, Sweeney decide destacar en su obra los aspectos más celebratorios de su arte. Es nuestra conclusión que, en el fondo, este posicionamiento (que Sweeney justifica con la teoría del *Homo ludens*) es también ideológico, ya que el «arte por el arte» o el arte puro, está perseguido por entonces por los regímenes totalitarios.

El papel determinante de Sweeney en la eclosión y difusión del expresionismo abstracto

El impulso de Sweeney a la carrera de jóvenes estadounidenses en la galería AoTC es un factor esencial para la eclosión de la llamada Escuela de Nueva York. Su trabajo paralelo en organismos institucionales como la AICA, el Premio Carnegie, o el propio International Council del MoMA contribuye a la valoración y divulgación del expresionismo abstracto. Como es usual en Sweeney, su trabajo sucede de forma simultánea en varios ámbitos, y a estas exposiciones hay que añadir la enorme trascendencia de su trabajo teórico. Dentro de este debemos destacar la introducción al catálogo de la primera exposición de Jackson Pollock, en la que Sweeney establece los parámetros fundamentales con los que se interpreta la obra de Pollock (y otros expresionistas abstractos) durante mucho tiempo.

Además, su participación en empresas nacidas con el objetivo específico de promocionar el arte estadounidense fuera de sus fronteras resulta fundamental para la recepción del arte estadounidense en España en 1964. Este es el caso de la exposición itinerante que el MoMA organiza en 1958 durante las obras de acondicionamiento de su edificio y que lleva el arte estadounidense a Europa; o *Art USA Now*, la exposición que visita varias ciudades europeas, entre ellas Madrid.

Sweeney y la profesionalización del museo de arte

Como director de museo Sweeney forma parte de una nueva generación de gestores culturales que contribuyen a ampliar las funciones del museo. Sweeney

realiza una labor pionera en este sentido, ya que impulsa la educación en el museo (incluyendo la formación profesional de los empleados), crea departamentos de publicaciones rigurosos y de calidad, e instala bibliotecas y centros de investigación dentro del museo. Además, su interés en los medios de comunicación le lleva a realizar entrevistas en la radio y la televisión y a promocionar la obra de artistas a través de documentales. Por todo ello, Sweeney contribuye a la profesionalización de una institución durante los años en los que se está fraguando, no solo la disciplina de la historia del arte y la museografía, sino incluso el propio modelo de museo de arte moderno.

Innovaciones en la práctica curatorial

El diseño de exposiciones sufre una vertiginosa transformación durante los años en los que se fijan las coordenadas del arte moderno. De una práctica curatorial en la que el tamaño y las calidades formales son los principales baremos para la instalación de las obras, se evoluciona hacia exposiciones de carácter más técnico que comienzan a tener en cuenta cuestiones de percepción además de las propias correlaciones formales de las obras. Alfred Barr es uno de los mayores responsables de esa profesionalización y se encuentra entre los primeros comisarios que combinan los efectos dramáticos en la composición a la vez que hacen uso de un componente didáctico (a través, fundamentalmente de paneles móviles, una fuerte iluminación artificial, cartelas explicativas, etc). Si bien Sweeney aprende en el MoMA todas estas técnicas expositivas profesionales, su contacto con Frederick Kiesler en *Art of This Century* le proporciona una experiencia que podríamos calificar de impactante (aunque igualmente preocupada por la percepción de la obra de arte por el público). Como esta tesis pone de manifiesto, la influencia del diseño de Frederick Kiesler para AoTC en las exposiciones posteriores de Sweeney es evidente. Pese a que a primera vista las de Sweeney poseen una estética sencilla y directa (ausencia de mobiliario, muros blancos, etc.), en realidad, participan de una originalidad compositiva y unas innovaciones técnicas que no se hubieran desarrollado de no haberse producido el contacto de Sweeney con Kiesler. Finalmente, las exposiciones de su etapa madura puede relacionarse con lo que Brian O'Doherty bautizó como el «cubo blanco». Con este tipo de proyectos curatoriales, Sweeney colabora en lo que

Mary Anne Staniszewski ha denominado «el aparato ideológico para la recepción del arte moderno en Estados Unidos».¹⁰⁵³

Sweeney como *liaison* entre Europa y Estados Unidos

Como creemos que esta tesis demuestra, una de las máximas aportaciones de Sweeney tiene lugar en el trasvase del lenguaje de la vanguardia europea a los artistas estadounidenses. Su papel como intérprete de ideas y tendencias a ambos lados del Atlántico supone, sin embargo, un trabajo de ida y vuelta, pues si a partir de los años treinta es uno de los especialistas más acreditados en arte europeo en Estados Unidos, su papel como promotor del arte estadounidense en los cincuenta y sesenta es igualmente determinante para el devenir de la historia del arte occidental. Por todo ello su nombre está unido a la historia intelectual de Estados Unidos y al intercambio cultural transatlántico.

Concluimos esta tesis con la certeza de haber esclarecido algunos aspectos relativos a la figura de James Johnson Sweeney. Sobre todo, esperamos que nuestra investigación sirva para incentivar otros estudios sobre el trabajo de este indudable *tastebreaker* y *tastemaker* del arte del siglo xx.

¹⁰⁵³ «[...] an extremely accommodating ideological apparatus for the reception of modernism in the United States». Mary Anne Staniszewski: *The Power of the Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge, 1998, p. 70.

CONCLUSIONS

The research leading to this present thesis has allowed us to understand the work of James Johnson Sweeney in different aspects: art criticism, museum management, curating, research, art theory, and teaching, from an inclusive perspective and within the historical context in which his career transpires. After analyzing Sweeney's work in different institutions and comparing it with that of some of his contemporaries, this thesis reaches several conclusions:

General

- Sweeney's important contribution to the official narrative of modern art.
- Sweeney's position within historiographical trends.

Specific

- Sweeney and Spanish art: a fundamental meeting for its internationalization.
- The perpetuity of the idea of the "romantic Spain" in the United States.
- Miró as one of the main *tastebreakers* of twentieth century art.
- Sweeney and non-Western art.
- Sweeney's ahistoricism.
- Political art or pure art?: The political question in modern art.
- Sweeney's decisive role in the emergence of Abstract Expressionism and its internationalization.
- Sweeney and the professionalization of the art museum.
- Innovations in Sweeney's curatorial practice.
- Sweeney as *liaison* between Europe and the United States.

General

Sweeney's important contribution to the official narrative of modern art.

Immediately after his first exhibitions at The Renaissance Society of Chicago in the mid-thirties (a manifestation of his perception of art of the 20th century exposed in his book *Plastic Redirections*), Sweeney emerges as one of the most promising young curators in his country. Later, his work as a curator and director of the Department of Painting and Sculpture at the MoMA contributes to

establishing the official framework of modern art, as proven with the subsequent relevance of the work of the artists promoted by Sweeney at the museum.

Sweeney's influential role in the championing of young American artists such as Robert Motherwell, Willem de Kooning, Mark Rothko, and especially Jackson Pollock in the gallery Art of This Century, turns Sweeney into one of the most prestigious names in New York at the height of Abstract Expressionism. Soon thereafter, as director of the SRGM, and at a time when nationalistic exaltation promoted the artistic superiority of America, Sweeney recognizes and elucidates the universality inherent to Abstract Expressionism. Eventually, Sweeney's unconventional perspective would emerge as hegemonic. His exhibitions *Younger European Painters* and *Younger American Painters* (1953 y 1954), demonstrate that a common foundation was being used simultaneously in Europe and the United States to create a new artistic expression, known in Europe as Informalism and in the United States as Abstract Expressionism. Despite this internationality, however, some artists incorporate traditional elements from their respective local culture (such as Pollock's inspiration from Navajo painting or the influence of the French Romanesque in the work of Pierre Soulages). Both aspects present in this style: the international permeation of plastic traits and the recovery of local art traditions were firmly supported by Sweeney. With his unique and global understanding of contemporary art, Sweeney displays an extraordinary independence during the direction of the SRGM. His autonomy is evident in the collection layout, the administrative and curatorial policies, and the interior design of the building. Sweeney has become, since the early fifties, a true *tastemaker* and *tastemaker* of contemporary art.

Sweeney's position within historiographical trends.

A clear conclusion of this thesis is that Sweeney's main contributions to the official narrative of modern art relate mostly to trends that emphasize subjective aspects in art. Comparing Sweeney's and Alfred Barr's positions, it is clear that whereas the former supports lyrical, expressive and emotional tendencies of art, the latter prioritizes a more rational order and objectivity. Both enhance their respective positions through their discordant methodologies and styles. Whereas

Sweeney insists on the necessity of subjective aspects in art criticism in order to convey an emotional connection between the public and the artwork, Barr elaborates a more aseptic historiography configured through the division of modern art into two main tendencies. Sweeney's interest in the emotional aspects of art is so pronounced that he even uncovers the transcendental dimension in the work of Piet Mondrian or Pablo Picasso, two of the most representative artists of the objective and constructivist tendency according to Barr's theory. In this sense, Sweeney considers that the spiritual revitalization that takes place when Picasso discovers African and Iberian art is one of the painter's main contributions to Western art.

This unique character in Sweeney's narrative is rooted in his academic formation as a student of English Literature and his early explorations as a poet. The influence of W. B. Yeats, T. S. Eliot, Ezra Pound and James Joyce on the art critic and museum director can hardly be overestimated. The work of these writers gave him, above all, a strong interest in subjectivity and originality in art. These two concepts were not included among American art's main features before the emergence of Abstract Expressionism. Sweeney even uses literary terminology when speaking about visual arts. For example, he explains how visual artists use a plastic language in a way similar to how writers use grammar. "Art grammar" is regularly renewed and enriched by the innovative visual "metaphors" that artists bring forth. In this fashion, when in the early 1940s Sweeney praises the creative process of young Pollock, "from internal impulses"¹⁰⁵⁴ (which he had already valued in Kandinsky's or Miró's work), he applies Pound's original literary concept of "absolute metaphor" to art criticism. According to the poet, the absolute metaphor happens when an artist follows the exploration of his own emotions, an idea shared by the artists of the New York school.¹⁰⁵⁵

¹⁰⁵⁴ «[...] from inner impulsion», J. J. Sweeney: *Jackson Pollock*, Art of This Century, New York, 1943.

¹⁰⁵⁵ Ming Xie: *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry: Cathay, Translation, and Imagism*, Routledge, London, 1967, p. 29.

Specific

Sweeney and Spanish art: a fundamental meeting for its internationalization.

One of the conclusions that this study has made more evident is that Sweeney's work in sponsoring Spanish art outside its borders is fundamental for the internationalization of certain artists. The broad chronological framework of this thesis is limited to the professional activity of Sweeney, which develops from 1934 through 1975, that is to say, from the year of the publication of his first book and the celebration of his first two exhibitions to the year of his last exhibition as curator. Both years are anything but discreet in the Spanish history books.

The so-called Revolution of 1934 arises with a series of problems that will eventually lead to the end of the Second Spanish Republic and the beginning of Franco's dictatorship. The year with which we close this investigation, 1975, points precisely to the end of this political period. Therefore, we must keep in mind that the professional relationship between Sweeney and Spanish artists and institutions takes place within a window of time that coincides almost perfectly with that of the dictatorial regime (initiated in 1939, three years after the beginning of the Civil War). As is well known, Franco's regime exerts a very unique cultural policy. Therefore, it is not surprising that a paradigm shift in the regime's foreign policy halfway through this time period coincides with the height of James Johnson Sweeney's support of Spanish art. It is during mid 1950s, following the Madrid Pacts (1953), that Spain restarted bilateral relations with the United States. The change in the dictatorship's foreign policy provokes a certain "openness" and official support backing some artists in the international realm. This patronage is followed by marked successes of Spanish artists at the São Paulo Art biennial in 1957 and at the Venice biennale of 1958, international exhibitions in which Sweeney has a definitive role as a prominent member of the International Council of MoMA and president of the AICA. Sweeney's interest in Spanish art, which up until then had concentrated mainly on the work of Pablo Picasso and Joan Miró, radiates to the rest of the Spanish contemporaneity. During the biennium 1958-1960 we can assert that Sweeney, through his participation in juries of important contests and exhibitions, is one of the main advocates of Spanish art outside its borders. This promotion of Spanish art culminates in 1960,

the year Sweeney publishes his monograph on the work of Gaudí, written with Josep Lluís Sert, and directs the exhibition *Before Picasso, After Miró*, in the SRGM. This exhibition, together with *New Spanish Painting and Sculpture* by Frank O'Hara in the MoMA, results in the definitive international recognition of the work of Millares, Saura, Palazuelo, Feito, Tàpies and other contemporary Spanish artists.

It is only a year later that Sweeney undertakes a similar project that also connects three different generations of Spanish artists at the Museum of Fine Arts in Houston. Although an institution of lesser influence than SRGM, the MFAH possessed great economic reach, and therefore great opportunities for collecting. The exhibition *Three Spaniards, Picasso, Miró, Chillida*, reinforces the genealogy established in *Before Picasso, After Miró* and highlights the main role of the Catalan master within the recent history of Spanish art. Moreover, this exhibit embodies the most innovative and breakthrough avant-garde tendencies thanks to a highly effective exhibition design.

Throughout this thesis we have presented the reasons that explain Sweeney's special connection to certain Spanish artists. The following quote from Clement Greenberg is particularly insightful regarding the connection of Spanish and Irish cultures (from which Sweeney descend):

The Irish and Spanish have had a similar position with respect to European culture since the 18th century. Both are rural, provincial and Catholic countries, distant historically from what have long been the main theaters of Western civilization, yet close enough by geography and root tradition. It seems that precisely this constellation of circumstances has enabled some gifted Spaniards and Irishmen to participate lately in the avant-garde with such effectiveness as to make them *leaders*, and not at all provincial followers.¹⁰⁵⁶

Greenberg points out three aspects common to Spanish and Irish culture, which coincidentally, are those that attract Sweeney to Spanish art. In the first place, Sweeney, as a Catholic of Irish decent, can relate to the Spanish spirituality.

¹⁰⁵⁶ Clement Greenberg: *Joan Miró*, The Quadrangle Press, New York, 1948, p. 7.

Secondly both countries share a position of geographic periphery in Europe. Finally, according to Greenberg, both cultures possess a certain independence that instills an aptitude for leadership.

The perpetuity of the idea of the “romantic Spain” in the United States.

Sweeney’s interpretation of Spanish art as an independent, peripheral, and marginal art with deep roots in local traditions and a unique, keen personality shows that the romantic image associated with the Spanish school has prevailed in the American collective imagination since its creation at the end of the 19th century. Sweeney’s constant references to Velázquez, Goya, Murillo, and Zurbarán emphasize the weight of the tradition in Spanish modern art. Therefore he follows the path of Henry Frick (1849 -1919), Louise Havemeyer (1855-1929), and Archer Milton Huntington (1870-1955), fundamental figures for the patronage of Spanish art and its dissemination in the United States. We must not forget the great impact that English Literature has on Sweeney, and Anglo-Saxon writers have a decisive influence in the development of the myth of the Romantic Spain, with a first wave led by Washington Irving (1783-1859) in the second half of 19th century, and a second phase coinciding with the Spanish Civil War, in which Ernest Hemingway (1899-1961) has a very notorious position.

Miró as one of the main *tastebreaker* of twentieth century art.

As this thesis demonstrates, Sweeney places Miró’s work in a predominant place within the official narrative of modern art, offering an alternative to the discourse proposed by Barr (which prioritizes the art of Picasso), and emphasizing the most romantic and subjective tendencies in art.

Sweeney and non-Western art.

One of Sweeney’s most important contributions to art criticism, especially in the United States, is his recognition of the fertile role of the arts of younger cultures in avant-garde art. Since his book *Plastic Redirections in 20th century Painting* asserted that the influence of “primitive” art was the main reason for the *redirection* of the arts in the early twentieth century. Throughout his career, and as postcolonial awareness evolved, Sweeney works on several projects that grant

these arts a meritorious place in art history. From his first exhibition at the MoMA in 1935, *African Negro Art*, to those he directed in the MFAH in the sixties such as *The Olmec Tradition* and *Aboriginal Australian Painting*, Sweeney sets important precedents for the study of non-Western cultures and their inclusion in the museum.

Sweeney's ahistoricism

In the course of this research it became apparent that Sweeney holds an ahistoric conception of the arts. This view was not exclusive to Sweeney, but shared by contemporaries such as Alfred Barr, who on several occasions proposes projects that emphasize the timelessness of modern art (despite the fact that most of these proposals never materialize), and also Albert Barnes, who emphasizes the formal analogies of works of art from different historical periods in both his curatorial design and in the curricula of his study center.

Sweeney's eclecticism is present in both his own particular collection and his interpretation of the artistic expressions from different periods and cultures. His eclecticism is a consequence of his understanding of art as a poetic language emerging in consequence of the constant human search for spiritual transcendence, most exemplified by his *Rosc* exhibitions. Occasionally, the formal similarities that Sweeney finds in the art of the young cultures and that of his contemporaries leaves sociopolitical interpretations aside, even for artists who have clearly been influenced by contemporary events. This leads us to the next conclusion.

Political art or pure art?

Sweeney belongs to a generation that matures under the patriotic and triumphalist support for democracy and freedom. However, Sweeney makes a very independent reading of the historical moment and supports an alternative version of the political art that some American painters are developing. During his years at MoMA, which coincide with the prewar and postwar years Sweeney favors intimate and introspective artists (Klee, Calder, Miró, Chagall, Stieglitz, etc.). Even though some of them even carry a strong political commitment in their art, Sweeney decides to emphasize the most celebratory aspects of their art. It is our

conclusion that this position (which Sweeney justifies with the theory of *Homo ludens*) is ideological as well, since art for art's sake is by then persecuted in totalitarian countries.

The determining role of Sweeney in the emergence and dissemination of Abstract Expressionism

Sweeney's promotion of the career of the young American painters at Art of The Century is an essential factor in the emergence of the so-called New York School. At the same time, his work in institutional organizations such as the AICA, the Carnegie Prize, or the International Council of MoMA contributes a great deal to the appreciation and dissemination of Abstract Expressionism. Furthermore, Sweeney's work takes place in several areas of reach simultaneously, and to his participation in international exhibitions and awards we must add the enormous importance of his theoretical work. Very specifically, with the introduction to the catalog of the first exhibition of Jackson Pollock, Sweeney establishes the fundamental parameters with which Pollock's work (and other abstract expressionists) would be interpreted for a long time.

In addition, his participation in enterprises created with the specific objective of promoting American art outside its borders is fundamental for the reception of American art internationally. This is the case of the traveling exhibition that the MoMA organized in 1958 during the reconditioning of the building that brought its collection to Europe, or *Art USA Now*, the exhibition that visited several European cities, including Madrid, in 1964.

Sweeney and the professionalization of the art museum

As museum director Sweeney is among the first of a new generation of cultural managers who contribute to expanding museum functions. In this sense, Sweeney must be considered a pioneer for he promotes museum education (including employee training), creates rigorous and quality publication departments, and installs libraries and research centers within the museum. In addition, his interest in mass media leads him to conduct interviews on radio and television and to promote the work of artists through documentaries. In these many ways, Sweeney

contributes to the professionalization of an institution, the modern art museum, during the years in which not only the discipline of art history is being established, but even the model of modern art museum itself is being created.

Innovations in curatorial practice

The design of exhibitions undergoes a profound transformation during the years in which the coordinates of the modern art are settled. The initial curatorial practice in which size and formal qualities are the main scales for the installation of works evolves towards more technical exhibitions that begin taking into account questions of perception in addition to the formal correlations of the works themselves. Alfred Barr is one of the precursors of this curatorial shift, and is among the first curators who combine dramatic effects in the display while making use of a didactic component (mainly through mobile panels, strong artificial lighting, explanatory charts, etc.). While Sweeney learns all these professional expository techniques at MoMA, his contact with Frederick Kiesler at Art of This Century is paramount, not only in the creation of surprising effects in the exhibition design but also in technical aspects in relation to the public's reception of the artwork. As this thesis shows, the influence of Frederick Kiesler's design for AoTC on Sweeney's later exhibitions is evident. Even though Sweeney's installations possess a rather simple appearance (absence of furniture, white walls, etc.) compared to those of Kiesler, their originality in the display and technical innovations would not have developed without contact with the architect. The original style of Sweeney's mature exhibitions can be related to what Brian O'Doherty called the "white cube," and it is with that kind of exhibition that Sweeney collaborated in what Mary Anne Staniszewski has called "the ideological apparatus of the reception of modern art in the United States."¹⁰⁵⁷

Sweeney as liaison between Europe and the United States

As we believe this thesis proves, one of Sweeney's greatest contributions takes place in the transfer of the European avant-garde language to America. That said, his role as an interpreter of ideas and tendencies on both sides of the Atlantic works in both directions. Since the mid-thirties, Sweeney is one of the most

¹⁰⁵⁷ «[...] created an extremely accommodating ideological apparatus for the reception of modernism in the United States». M. A. Staniszewski, *The Power of the Display*, 1998, p. 70.

esteemed specialists in European art in the United States. However, his role as an advocate of American art in the fifties and sixties is equally decisive for the development of Western art history. Therefore, its name is linked to the intellectual history of the United States and to the transatlantic cultural exchange.

This thesis concludes with the certainty that some aspects relating to the figure of James Johnson Sweeney have been clarified. Above all, we hope that our research will encourage other studies on this indisputable *tastebreaker* and *tastemaker* of 20th century art.

DOCUMENTOS ANEXOS

ANEXO DOCUMENTAL (en orden cronológico)

- i.** Carta de José Guerrero a J. J. Sweeney, 26/I/53, AJG, C20, P17, 1.
- ii.** Carta de Martha Jackson a J. J. Sweeney, 17/X/53, SRGM Archives, JJS Papers, A0001, Caja 261, Carpeta 36.
- iii.** Carta de J. J. Sweeney a Antoni Tàpies, 2/XI/1953, AT, Caixa 21, S3AC132.
- iv.** Carta de J. J. Sweeney a José Guerrero, 29/VI/54, AJG, C20, P17, 5.
- v.** Carta de T. S. Eliot a J. J. Sweeney, 27/VII/1954, SRGM Archives, JJS Papers, A0001, Caja 202, Carpeta 47.
- vi.** Carta de J. J. Sweeney a José Guerrero, 3/XI/54, AJG, C20, P17, 7.
- vii.** Carta de José Guerrero a J. J. Sweeney, 2/XII/54, AJG, C20, P17, 8.
- viii.** Carta de J. J. Sweeney a Peggy Guggenheim, 19/VI/55, SRGM Archives, JJS Papers, A0001, Caja 192, Carpeta 45.
- ix.** Carta de J. J. Sweeney a José Guerrero, 25/VII/55, AJG, C20, P18, 1.
- x.** Carta de Peggy Guggenheim a J. J. Sweeney, 30/X/55, SRGM Archives, JJS Papers, A0001, Caja 192, Carpeta 45.
- xi.** Carta de J. J. Sweeney a Peggy Guggenheim, 10/XI/55, SRGM Archives, JJS Papers, A0001, Caja 192, Carpeta 45.
- xii.** Carta de J. J. Sweeney a José Guerrero, 19/XI/55, AJG, C20, P18, 2.
- xiii.** Carta de José Guerrero a J. J. Sweeney, 9/I/57, AJG, C20, P19, 1.
- xiv.** Carta de J. J. Sweeney a José Guerrero, 11/I/57, AJG, C20, P19, 2.
- xv.** Carta de recomendación para José Guerrero escrita por J. J. Sweeney el 18/II/58, AJG, C20, P17, 2.
- xvi.** Carta de Joan Miró a J. J. Sweeney, 24/I/59, SRGM Archives, JJS Papers, A0001, Caja 192, Carpeta 45.
- xvii.** Carta de J. J. Sweeney a Antoni Tàpies 22/XII/1959. AT, Caixa 22, S3AC2 61.
- xviii.** Carta de J. J. Sweeney a Antoni Tàpies, s/f. (1961-68), AT, Caixa 18, S4DP 1 179, s. d. 1 f. (anverso y reverso).
- xix.** Carta de J. J. Sweeney a Antoni Tàpies, 10/II/66. AT, Caixa 25, S3AC5145.
- xx.** Carta de Berta Schaefer a J. J. Sweeney, 15/X/66, James Johnson Sweeney Papers, AAA, Smithsonian Institution.
- xxi.** Carta de José Guerrero a J. J. Sweeney, 10/II/67, AJG, C20, P20, 2.
- xxii.** Carta de J. J. Sweeney a Antoni Tàpies, 31/VIII/1971, AT, Caixa 26, S3AC6 288.
- xxiii.** Carta de José Guerrero a J. J. Sweeney, 1/II/75, AJG, C20, P20, 5.

JOSÉ GUERRERO
424 WEST 18TH STREET
NEW YORK 11, N. Y.

January 26, 1953

Mr. James Johnson Sweeney
120 East End Ave.
New York, N.Y.

Dear Mr. Sweeney:

I was very sorry not to meet you at the opening of the Spanish exhibition last week and would like very much to see you whenever it is most convenient for you.

Mr. Shaeffer and Mr. Stix have told me of your interest in my frescoes and I want to thank you for your encouragement.

May I telephone you in the next few days to see if we can arrange a time to meet?

Very sincerely yours,

10.19.53

22 east 66 street • new york 21 • new york

MARTHA JACKSON GALLERY
TRAFALGAR 9-0740



TWENTIETH CENTURY PAINTINGS • VICTORIAN STAFFORDSHIRE

October 17, 1953

Mr James Johnson Sweeney, Director
The Guggenheim Museum
1071 Fifth Ave, N.Y.C.

Dear Mr Sweeney,

We are looking forward to having you see the Getman show before it closes the end of next week. However the real reason I wanted to contact you this morning by telephone is this:

Antonio Tapies, the young Barcelona painter, is coming here from Spain for the opening of his exhibition in my gallery next Tuesday, October 27. He arrives Thursday morning, October 22.

He is apprehensive about coming as it his first visit to ~~America~~ and the friends who were to accompany him at the last moment were unable to leave Spain.

I have been told that you, and also Dorothy Miller, are most hospitable to young European painters who visit the States.

We have a room for him with a Spanish family at 19 East 95 Street. As it is so near the Guggenheim, I would like to ask whether I might drop in with him on Thursday morning, and see you for a moment.

Most sincerely yours

Martha Jackson
Mrs Martha K. Jackson

see the rec ✓

ii. Carta de Martha Jackson a J. J. Sweeney, 17/X/53, SRGM Archives, JJS Papers, A0001. Caja 261, Carpeta 36.

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM
1071 FIFTH AVENUE
NEW YORK

JAMES JOHNSON SWEENEY
DIRECTOR

November 2, 1953

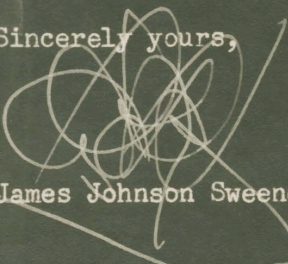
Dear Mr. Tapies:

I was very interested to see your work and struck by its quality, sensibility and sophistication. I particularly liked your oil on paper No. 44 (1953).

I look forward to seeing you personally.

With many thanks for your courtesy in bringing your work and photographs to the Museum. And best wishes for success in New York.

Sincerely yours,



James Johnson Sweeney

Mr. Antonio Tapies
C/o Martha Jackson Gallery
22 E. 66th Street
New York 21, N.Y.

JJS/w

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM
1071 FIFTH AVENUE
NEW YORK

JAMES JOHNSON SWEENEY
DIRECTOR

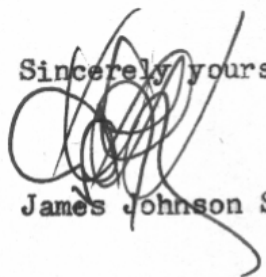
June 29, 1954

Dear Mr. Guerrero:

Thank you for the goodlooking catalogue of your show at the Arts Club of Chicago. I was delighted that they had the enterprise and good judgment to undertake it. The catalogue is an attractive one.

With all good wishes and kind regards to Mrs. Guerrero and you,

Sincerely yours,



James Johnson Sweeney

Mr. José Guerrero
424 West 18th Street
New York 11, N.Y.

JJS/w

Geoffrey Faber, Chairman Richard de la Mare Morley Kennerley (U.S.A.) T. S. Eliot W. J. Crawley P. F. du Sautoy

FABER AND FABER LTD PUBLISHERS

FABBAF, WESTCENT, LONDON
MUSeum 9543 (4 lines)

24 Russell Square London WC1

July 27th 1954.

Mr. James Johnson Sweeney,
120 East End Avenue,
New York City,
U.S.A.

Dear Jim Sweeney,

Thank you most heartily for your generosity in sending me a copy of the magnificent African Sculpture book and also a copy of your new brochure on Miro. The Bollingen book I had, of course, seen before and coveted. The photographs of African statuary are the best and the most remarkable collection I have ever seen, but I haven't had the book long enough in my hands to read your own essay on African Sculpture.

I was also much pleased with your inscriptions and note that the Miro inscription is more informal than the other.

I hope to be long enough in New York next spring to see something of you, as you never seem to cross the Irish Channel during the summer.

Ever yours,

T.S. Eliot

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM
1071 FIFTH AVENUE
NEW YORK

JAMES JOHNSON SWEENEY
DIRECTOR

November 3, 1954

Dear Mr. Guerrero:

I am happy to write you that at a recent meeting of the Museum Committee of the Solomon R. Guggenheim Foundation the Trustees voted enthusiastically the acquisition of your THREE BLUES.

The Trustees are very proud to be able to add this excellent painting to their collection. They feel it will help to make a solid base on which to build a representative group of the best work being done in America today. Also they hope to be able to add other examples of your work at a subsequent period to the collection of American painting of quality which they are striving to form for the Foundation.

With all good wishes,

Sincerely yours,



James Johnson Sweeney

Mr. José Guerrero
424 West 18th Street
New York 11, N. Y.

JJS/an

424 West 18th St.
New York 11, N.Y.
December 2, 1954

Mr. James Johnson Sweeney
The Solomon R. Guggenheim Museum
1071 Fifth Avenue
New York.

Dear Mr. Sweeney:

I am very happy that the trustees of the Museum decided to buy my painting and very proud to have my work in the Museum's collection. Also, I want to thank you personally very much for ~~ybar~~ faith in me which has been a great encouragement.

I feel very strongly that the thing to do is to work very hard at what one believes in. But it is a tremendous additional incentive to have the results of the work have meaning for other people. Your visits to my studio have meant a great deal to me and I shall not forget your help in many other directions.

Very best wishes and I hope to see you again before long.

Most sincerely,

June 19, 1955

Dear Peggy:

I was delighted to get your letter and to hear that you may be going from Venice north this summer. Perhaps you may find yourself in Paris about the time Laura and I will be there - not too far off now - perhaps next week. If you do, be sure to let us hear from you.

I hope I may find my way to Venice some time before the close of the Giorgione Exhibition. I am on a jury in Milan in September or October. But it is not impossible that something else may bring me to Italy before that time.

I am interested to hear that you have a new art gallery in the cellar and I hope that I may have a chance to see what you have uncovered.

I hope you still intend to find your way to Ireland. I do not expect to be there until later in the summer, but Laura should be. And in any case if you are in that part of the world I hope our paths will cross.

Meanwhile, all Laura's and my love to you,

As ever,

James Johnson Sweeney

Miss Peggy Guggenheim
Palazzo Venier Dei Leoni, 701 S. Gregorio
Venice, Italy.

JJS/w

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM
1071 FIFTH AVENUE
NEW YORK

James Johnson Sweeney
Director

July 25, 1955

Dear Mr. Guerrero:

I am distressed to see that your letter of so many weeks ago has gone unanswered, due to some slip-up in the beginning and later to my recent absence abroad.

In Spain I am sure I mentioned Miro. I know he will be delighted to see you. I will drop him a line that you will call. His address is:

Joan Miro
Calle Folgarolas 9
Ave de Tibidabo
Barcelona

In Paris I mentioned your name to Charles Estienne. His address is:

51 rue Gay-Lussac
Paris 5e

and when you return there, do write him a pneumatique. He is one of the most intelligent art writers in Paris (despite what some of his colleagues might say) and will, I know, appreciate what you are doing. Please remind him of my conversation with him about your work.

I hope to be back in Paris myself in the early part of September. Perhaps we might meet there and in such case meet with others who will certainly be interested in what you are doing.

With all kind regards to Mrs. Guerrero and you,

Sincerely,

Mr. José Guerrero
C/o Sra Dna Gracia Guerrero
Horno de Abad No. 13
Granada, Spain

James Johnson Sweeney

JJS/w

LA COLLEZIONE PEGGY GUGGENHEIM

P
A
L
A
Z
Z
O
V
E
N
E
T
I
E
R
D
E
I
L
E
O
N
I
7
0
1
S.
G
R
E
G
O
R
I
O

VENEZIA

TEL. 29.347

Dear Sweeney

Oct 30 '55

It was terribly kind of you to send me all those wonderful books, catalogues and articles by you. I thought I was supposed to be allowed to pay for the Mondrian of darkest Africa. How he haunts ^{us} in Ireland and everywhere. Its amazing. I adored my visit to you and was delighted to have been so lucky as to find you. Was fascinated by ever thing you told me about your new museum and now wish you the best of luck. The trip we made was unforgettable. Im sure noone else ever got up there except You and Shawn and I.

much love

Peggy

Please send me all
future
catalogues
I come to Venice
as soon as you
can.

March 10, 1955

Dear Peggy:

I am sorry that the enclosed was opened; for this is your Vantongerloo, But it does give me a chance to write you. I have been promising myself to do so for months. We had hoped to get to Venice last summer on our way back from Athens, but could not count on plane or train accomodations through to Paris which would get me back here in time.

I have been envying you your trips, evidenced by the cards you have sent me. Too, Nelly has kept me somewhat in touch with your doings, as well as Herbert Read. It is a long while since we have seen each other. Perhaps next summer will offer an opportunity, either in Venice or Paris.

-And why not New York? Every so often I have heard a rumor that you might come this way. I received Sinbad's anthology, and have been following him through Points, but New York always seems a long way from Paris and Italy, in spite of the truth of transportation.

Sean is at King's in England, and Laura hopes to get over to Ireland early in June. Why don't you make a trip to that corner of the world this summer?

Nelly has been here working on the Mondrian - van Doesburg letters, which we hope to publish in the autumn. Last Friday she took off for Mexico, and is due back in a fortnight or so. I leave "or so", as I imagine Mexico will have its attractions.

Do drop me a line when you have a moment. Meanwhile, all Laura's and my love,

As ever,

James Johnson Sweeney

Miss Peggy Guggenheim
701 San Gregorio
Venice, Italy

JJS/an

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM
1071 FIFTH AVENUE
NEW YORK

James Johnson Sweeney
Director

November 19, 1955

Dear Mr. Guerrero:

My congratulations to Mrs. Guerrero and you on the good news about the baby at Christmastime.

I am sorry you are not over here to see the Brancusi show. But you have nothing to regret. Centered in Paris you have all my envy in that.

With regard to Le Noce: in my correspondence with him - to be sure at a distance and in alien languages - I have not felt that he was as forthright as he should have been, particularly in the matter of disguising his intent that painters should ship at their own expense until after I had agreed to serve on the jury. If you ask my opinion, I would say it is much safer to avoid an association here. What you would gain I think is hardly proportionate to what trouble you might be involved in. Of course this is merely a personal sentiment, based on my own experience.

I do hope to be in Paris before you leave and will not fail to keep your address and telephone number in mind.

Meanwhile, all my warm regards to both of you. And every good wish for the Christmas baby as well as the grown-up you brought away with you.

Sincerely,



James Johnson Sweeney

Mr. José Guerrero
83 rue de la Tombe-Issoire
Paris XIV,
France

JJS/w

January 9, 1957.

Mr. James Johnson Sweeney
Solomon R. Guggenheim Museum
7 East 72nd Street
New York, N.Y.

Dear Mr. Sweeney:

When I talked with you the other day you said you would like some information about my mural work to show to some Chicago architects. Here is a brief explanation and some photographs of what I have done in this field.

I am very sorry to have missed you the day my show opened. Although you saw most of the pictures in Paris, I did several of them since I got back and I would have been interested to hear what you thought of them.

I enjoyed very much our talk the other day and I hope to see you again soon.

Best wishes.

Most sincerely yours,

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM
7 EAST 72ND STREET
NEW YORK

JAMES JOHNSON SWEENEY
DIRECTOR

January 11, 1957

Dear Mr. Guerrero:

Thank you for the batch of photographs which
you sent me and the color transparency.

When I go to Chicago for the next Graham Founda-
tion meeting I will bring them with me and
show them to the group of whom we spoke the
day of your visit.

I was very pleased to see your show. Sorry to
have missed you. My congratulations on a
handsome group.

With all kind regards to Mrs. Guerrero and you,

Sincerely,



James Johnson Sweeney

Mr. José Guerrero
424 West 18th Street
New York, N.Y.

JJS/w

February 18, 1953

Name of Candidate: Mr. José Guerrero

My acquaintance with the work of José Guerrero leads me to feel that his promise is one of the most interesting I have come across among the younger painters in New York for some time. Particularly his treatment of mural materials in the way of frescoes on cinder blocks and cement plaster. This is an exploration which is most timely and offers a means in which both painting and architecture as well as the public can profit.

I was first attracted to Guerrero's work by some examples of this type of expression which I came across as a member of a jury of selection for a group show here in New York. He has a truly individual vision, a bold sense of color organization and courage in his treatment of unfamiliar material.

I did not know at the time that he was interested in pushing this exploration forward toward new efforts in the mural field. But I was gratified to learn, after recommending one of his compositions for purchase by the Foundation on the grounds of its quality as I saw it, that he was interested in finding help through the Guggenheim Foundation to further his researches in this direction.

I would like to repeat my confidence in his talents and his practical knowledge of the problems he is facing, as well as in his sensibility as a painter and urge that the jury give their deepest consideration to these features which have so impressed me.

James Johnson Sweeney



PONT-ROYAL-HOTEL
7, Rue Montalembert, PARIS

le 24/I/59.

Mon cher Sweeney, j'ai prié
notre ami Pierre Martin de vous
faire tous nos amitiés et de vous
dire combien nous serons heureux
de vous revoir bientôt.

Aussi, je t'ai chargé de me représenter
auprès de vous pour toutes les questions
le prix Guggenheim et vous prie d'
avoir la gentillesse de vous mettre d'
accord ^{avec} lui.

En vous remerciant d'avance,
recevez, Laura et vous, nos plus
affectueuses pensées,

Miró.

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM

1071 FIFTH AVENUE

NEW YORK, 28

James Johnson Sweeney
Director

December 22, 1959

Dear Mr. Tàpies:

I can't properly convey to you my deep appreciation of your ththought in sending me a copy of the monograph by Michel Tapié on your work with the handsome water color you added and so graciously inscribed to me.

It is a most gratifying booklet. I have long admired your work as you undoubtedly know and this booklet gives an excellent idea of its quality and variety. For the selection and arrangement Joan Prats has done an admirable job.

In early February it is possible I may be in Spain and I hope at that time to have the privilege of seeing you and your recent and older work - what you may still have. It is a pleasure which I have been looking forward to for some time.

Meanwhile my warm thanks to you again for the handsome water color and all kind regards.

Cordially,

James Johnson Sweeney

Mr. Antoni Tàpies
San Elias 28
Barcelona, Spain

JJS/ma

THE MUSEUM OF FINE ARTS

JAMES JOHNSON SWEENEY, DIRECTOR

October, twenty ninth

Dear Mr. Tapiés,

This is a belated note of thanks to you for the inscribed catalogue and for the print you very kindly sent me last June ! Actually the envelope arrived in New York while I was abroad and was held there. Perfectly safe, however; and on my return to New York for the first time since last June I found it and was deeply touched by your thought.

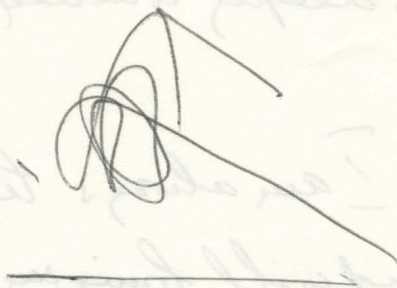
I am always hoping that some errand will bring me back to Bar.

1001 BISSENET HOUSTON TEXAS 77005

celona. And I have not given up the
thought of it. I hope it may be something
before the Spring. I would enjoy
seeing you there again, as I always
enjoy seeing your picture, wherever
I am lucky enough to come on an
exhibition of them.

Again very thanks and all
warm regards

Cordially



THE MUSEUM OF FINE ARTS

JAMES JOHNSON SWEENEY, DIRECTOR

February 10, 1966

Dear Mr. Tapies,

What a handsome present you sent Laura and me at Christmas, the monograph on your work with the exciting painting opposite and running over into the title page. We were very touched by your thought of us and are very proud to have this book to add to the earlier one you sent us likewise enriched with a sketch. They are very impressive together.

I am sorry I have not been able to get back to Barcelona. I had hoped to do so last summer, but in the end had to give up the project because of work on an exhibition for the Museum here.

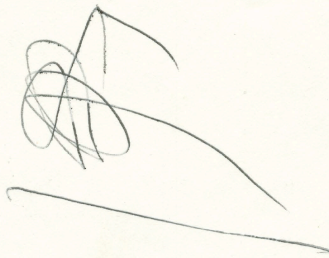
But just as an exhibition kept me from coming last summer I have often thought "why should work or an exhibition not bring me there - a Spanish exhibition?" I would like very much to arrange a Spanish exhibition for Houston - an exhibition of work of you and your contemporaries and younger Spanish artists. I am anxious to do it. Perhaps it can be arranged.

In any case when I get back to Barcelona I look forward to seeing you and to seeing what you have been recently doing. Or perhaps our paths may cross in Paris.

Laura joins me in sending you our best.

And once again our warm thanks.

Cordially,

A handwritten signature in dark ink, appearing to be 'JJS', with a long horizontal line extending to the right.

Mr. Antonio Tapies
San Elias, 28
Barcelona 6, Spain

JJS:dg

1001 BISSENET

HOUSTON, 77005

TEXAS

BERTHA SCHAEFER

15 October 1966

Mr. James J. Sweeney
Houston Museum of Fine Arts
Houston, Texas

Dear Mr. Sweeney,


I would like to have your eloquent command of words in writing you how wonderful it is that you have brought to our country that great work by Eduardo Chillida, and the retrospective showing that accompanies it.

You and I have always been in utter agreement about the value of his work. I hope to get down before the close of the exhibition to enjoy this sculpture, the other pieces you chose to exhibit, and your arrangement of them.

The Waintrobs photograph in today's Times gives me one more reason to be enthusiastic about your procedures, in having gotten the Waintrobs down to do this photographing.

Please remember me to Mrs. Sweeney.

Most sincerely,


BERTHA SCHAEFER

41 E 57
NY 10022
755-3330

February 10, 1967

Mr. James Johnson Sweeney
The Museum of Fine Arts
1001 Bissonnet
Houston, Texas 77005

Dear Sweeney:

We get all the notices of your museum's exhibitions so know what you are up to, and it all sounds very interesting. I'm enclosing information on one of the things I'm up to which might interest you.

Before Christmas Dr. Dietrich Mahlow was here looking at work for a big Spanish show (Rudlinger was with him) which will travel around Germany next Fall and winter. Mahlow will come soon to make the final decisions.

Meanwhile, I am doing a lot of work, have sent off 15 paintings for a show at the Buchholz Gallery in Lisbon and will have another in April at Juana Mordo's Gallery here. It opens April 10. Maybe you'll come to Spain this Spring?

I am preparing a portfolio of lithographs, a new and fascinating medium for me, and Jorge Guillen, the Spanish poet who was a great friend of Lorca, Machado Alberti etc. ~~will~~ has written the foreword. We saw Guillen a lot last summer in Nerja, in Andalucia.

This time in Spain is wonderful for me. We'll be in Nerja again next summer and then will return in September to New York. Chillida was here and had dinner with us not long ago and we spoke much of you. I hope you come to Spain before I leave. I have many things I would love to show you. If not, I'll see you next Fall.

We were pleased to get Laura's note at Christmas time and hope you and your family are all well and fine.

Warm regards to you all from us.

Abrazos

ROSC

Patron
Eamon de Valera Uachtarán na hÉireann
Honorary President Dr T J O'Driscoll Vice-President C J Haughey

Rosc/the poetry of vision

An International Art Exhibition
Dublin 1971

Jury
James Johnson Sweeney
Dr Werner Schmalenbach
Pontus Hultén

Honorary Juror
José Galván

Committee
Michael Scott/Chairman
Anne Crookshank
Christopher Fitz-Simon
Cecil King
John McMahon
Kenneth McQuillan
Dorothy Walker

31st August, 1971.

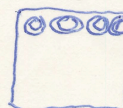
Telephones
Chairman 60621
Secretary 64992/63677

69 Fitzwilliam Square
Dublin 2
Ireland

Mr. Antoni~~e~~ Tapies,
S. Elias 28,
Barcelona,
SPAIN.

Dear Mr. Tapies,

When Laura and I were there together with you in Spain I spoke to you of the coming Rosc '71 Exhibition to be held in Dublin from October 24th to December 29th, 1971. You may recall my request for the loan of your canvas with rope circles at the top for Rosc '71 in Dublin (Forgive my drawing!). We saw it with you in your studio. In this connection you may also recall that while you agreed to lend this painting to Dublin you said you would prefer that I borrow the paintings for the Spanish Exhibition of the International Exhibition Foundation of Washington D.C. from the Galerie Maeght.



I am enclosing loan forms (for catalogue data, insurance valuation etcetera). I will appreciate your executing them and returning them to the above address at your early convenience. I will also appreciate your posting me by airmail a black and white glossy photograph of the painting for reproduction in the catalogue.

Naturally, all costs of packing, shipping and insurance will be assumed by the Rosc Exhibition.

And we hope that Mrs. Tapies and you will join us at the pre-view of the Exhibition on October 23rd in Dublin. We will make hotel reservations for you as the guests of Rosc.

With all Laures and my kind regards.

Sincerely yours,

James Johnson Sweeney,
JURY CHAIRMAN.

February 1, 1975

Dear Sweeney:

Here are the black and white photographs and color transparencies of the three paintings you chose the other day. I was very pleased with your choice and will be interested to know how the plans develop for the Spanish show. The two paintings you picked at the gallery will remain there, and the other one I have in my studio.

I plan to go to Spain in March to prepare for my show at Juana's in April and remain there until another show of my work at the Wolfgang Ketterer Gallery in Munich in June and July. So, if you need any further information or help in any way before I leave, please let me know.

I am enclosing a listing of the paintings with titles, dimensions etc.

I am off next week for a brief "artist in residence" visit to the Atlanta College of Art. This sort of change - from my studio to working and talking with young art students is a good stimulus to me. Last year I did the same thing at the Cleveland Art Institute and had a very exciting time. I find I learn a lot along with the criticisms and discussions of their work.

With warm regards to you and to Laura -

Very good wishes for the show -

BIBLIOGRAFIA

(Para facilitar la lectura de la bibliografía se ha seguido el mismo sistema de abreviaturas expuesto al principio de esta tesis).

I. ESCRITOS DE JAMES JOHNSON SWEENEY

- Libros y catálogos
- Artículos

II. BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

- Libros y capítulos de libros
- Tesis y tesinas
- Catálogos de exposiciones y colecciones
- Hemerografía
- Catálogos de subastas
- Páginas web citadas en el texto

I. ESCRITOS DE JAMES JOHNSON SWEENEY

(El listado sigue un orden cronológico)

Libros y catálogos

SWEENEY, J. J.: *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, Chicago, The Renaissance Society, The University of Chicago, 1934.

— *Abstract Art by Four Twentieth-Century Painters: Picasso, Gris, Braque, Léger*, Chicago, The Renaissance Society, University of Chicago, 1934.

— *A Selection of Works by 20th Century Artists*, Chicago, The Renaissance Society, The University of Chicago, 1934.

— *Mobiles by Alexander Calder*, Nueva York, Pierre Matisse Gallery, 1934.

— (ed.): *African Negro Art*, Nueva York, MoMA, 1935.

— *Alexander Calder, Mobiles*, Chicago, The Renaissance Society, The University of Chicago, 1935.

— y McBRIDE, Henry: *Georges Braque*, Chicago, The Arts Club, 1939.

— *1939-1940. An Appreciation*, Prólogo del catálogo de la exposición de George Braque, Phillips Memorial Gallery, Washington D. C., y Art Institute de Chicago, 1940.

— , GALLATIN, Albert. E.; MORRIS, George L. K. y HÉLION, Jean: *Museum of Living Art, A. E. Gallatin Collection*, Nueva York, New York University, 1940.

— «Sculpture Today and Tomorrow», *Byrdcliffe Afternoons, A Series of Lectures given at Byrdcliffe, Woodstock*, Nueva York, The Overlook Press, 1940.

— *Joan Miró*, Nueva York, MoMA, 1941.

— , BARR, Alfred, FEININGER, Julia y FEININGER, Lyonel.: *Paul Klee*, Nueva York, MoMA, 1941.

— y NERENDORF, Karl: *Paul Klee: Paintings and Watercolors 1913-1939*, Nueva York, Oxford University Press, 1941.

— *Alexander Calder*, Nueva York, MoMA, 1943.

— *Jackson Pollock*, Nueva York, AoTC, 1943.

— *Retrospective Exhibition of the Works of Hélión*, Nueva York, AoTC, 1943.

— *Stuart Davis*, Nueva York, MoMA, 1945.

— *Marc Chagall*, Nueva York, MoMA, 1946.

— *Henry Moore*, Nueva York, MoMA, 1946.

— *Three Young Rats and Other Rhymes*, Nueva York, Curt Valentin, 1946.

— *Variety in Abstraction*, Chicago, The Arts Club of Chicago, 5-30/III/1946.

— *Theo van Doesburg*, Nueva York, AoTC, 1947.

— *Mondrian*, Nueva York, MoMA, 1948.

— , DREIER, Katherine y GABO, Naum: *Three Lectures on Modern Art*, Nueva York, Philosophical Library, 1949.

— , READ, Herbert; MAYOR, Hyatt; ZIGROSSER, Carl y HAYTER, Stanley W.: *Atelier 17. Fourteenth Exhibition of Prints by Members*, Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1949.

— , ROUSSEAU, Madeline y DOMNICK, Ottomar: *Hans Hartung*, Stuttgart, Domnick Verlag, 1950.

— *Ralston Crawford*, Catálogo de la exposición, Baton Rouge, Louisiana State University Art Gallery, 1950.

— , ARMITAGE, Merle; GREENBERG, Clement; DEVREE, Howard y WILSON ROSS, Nancy: *Five Essays on Klee*, Nueva York, Duell, Sloan and Pearce, 1950.

— , RADIN, Paul y MARVEL, Elinore: *African Folktales and Sculpture*, Nueva York, Peguin Random House, 1952.

- *L'Oeuvre du XXe siècle. Sous les auspices du Congrès pour la liberté de la culture, peintures-sculptures*, París, Musée d'art moderne, mayo-junio 1952.
- *Miró, Recent Paintings*, Nueva York, Pierre Matisse Gallery, 17/XI-19/XII/1953.
- *Younger European Painters*, Nueva York, SRGM, 2/XII/53-21/II/1954.
- *The Cat that Walks by Itself*, Chicago, Art Institute, 1954.
- *Younger American Painters*, Nueva York, SRGM, 12/V-25/VII/1954.
- *Art Before Noon*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, noviembre 1954.
- *Burri*, Galeria d'arte l'Obelisco, Roma, 1957.
- (ed.): *Three Brothers. Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp*, Nueva York, SRGM, 1957.
- *American Artists of Younger Reputation. Giovani Pittori Americani*, Nueva York, Rome-New York Art Foundation, 1958.
- «Interview with Marcel Duchamp», *Wisdom, Conversations with the Elder Wise Mean of our Day*, Nueva York, James Nelson, W. W. Norton & Company Inc., 1958.
- *Guggenheim International Award*, Nueva York, SRGM, 1958.
- *Piet Mondrian, The Earlier Years*, Nueva York, SRGM, 1958.
- *A Handbook to The Solomon R. Guggenheim Museum Collection*, Nueva York, SRGM, 1959.
- , PENROSE, Roger y STAEMPFLI, George.: *Les Arts Plastiques au nouveau siege de L'UNESCO*, Bruselas, L'Association pour la diffusion artistique et culturelles, 1959.
- *The Miró Atmosphere*, Nueva York, G. Wittenborn, 1959.
- *The Solomon R. Guggenheim Museum*, Nueva York, Mulhouse, 1959.
- *Before Picasso, After Miró*, Nueva York, SRGM, 1960.
- y SERT, Josep Lluís: *Antoni Gaudí*, Nueva York, Frederick A. Praeger, 1960.
- *Afro: Paintings, Gouaches, Drawings*, Rome, Modern Art Ed., 1961.
- *Tápies. A Catalog of Paintings in America, 1959-1960*, Nueva York y Washington D. C., Gres Gallery y Martha Jackson Gallery, 1961.
- *Three Spaniards. Picasso, Miró, Chillida*, Houston, The MFAH, 1961.

- *Wifredo Lam*, Notre Dame, University of Notre Dame Art Gallery, 1961.
- *Derrèire Le Miroir: Chillida*, París, Maeght Éditeur, 1961.
- *Alexander Calder*, Londres, Tate Modern, 1962.
- *The Southwest; Painting and Sculpture Exhibition*, Houston, MFAH, 1962.
- *Alberto Burri*, Houston, MFAH, 1963.
- *Six Master Paintings; Two Glasses, One Sculpture*, Houston, MFAH, 1963.
- *The Olmec Tradition*, Houston, MFAH, 1963.
- *Space and Fantasy: A Selection*, Houston, MFAH, 1963.
- *African Sculpture*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1964.
- *Alexander Calder: Circus Drawings, Wire Sculpture and Toys*, Houston, MFAH, 1964.
- *Accessions and Proposals*, Houston, MFAH, 30/IV-24/V/1964.
- *Drawings from Seventeen States*, Houston, MFAH, 1965.
- *Irish Illuminated Manuscripts of the Early Christian Period*, Nueva York, New American Library of World Literature, 1965.
- *Tinguely Sculpture*, Houston, MFAH, 1965.
- , BROWN, James y HAMILTON, Henry: *Spiro and Mississippian Antiquities From the McDannald Collection*, Houston, MFAH, 1965.
- *Eduardo Chillida*, Houston, MFAH, 1966.
- , RADIN, P. y MARVEL, E.: *African Folktales and Sculpture*, Nueva York, Pantheon Books, 1966.
- *Five Sculptors*, Houston, Bank of the Southwest, First City National Bank, Great Southern Life Insurance Company, Southern National Bank, Capital National Bank, MFAH, 3-28/X/1966.
- *Rosc 67*, Dublín, Hely Thom Ltd., 1967.
- *Sam Francis*, Houston y Berkeley, MFAH y University of California, 1967.
- , y KRIMMEL, Bernd: *Alberto Burri*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1967.

- *Soulages: Paintings Since 1963*, Nueva York, M. Knoedler & Co., Carnegie Institute Museum of Art y Albright-Knox Art Gallery, Inc., 1968.
- *Signals in the 60's*, Honolulu, Honolulu Academy of Arts, 5/10-10/11/1968.
- *Vision and Image. A Way of Seeing*, Nueva York, Simon and Schuster, 1968.
- , BUTOR, Michel y DAVIDSON, Jean: *Calder*, Saint Paul de Vence, Fondation Maeght, 1969.
- (et al): *Five American Sculptors, Alexander Calder, John B. Flannagan, Gaston Lachaise, Elie Nadelman, and Jacques Lipchitz*, Nueva York, MoMA, 1969.
- (intro), *Modern Irish Painting*, Dublín, Arts Council of Ireland, 1969.
- BARR, Jr., Alfred H. y KALLEN, Horace M: *Three American Modernists Painters*, Nueva York, Arno Press, 1969.
- *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1970.
- *Antonio Suárez*, Madrid, Galería Juana Mordó, 13-31/1970.
- *Fotoscop. Visual Language*, Nueva York y Barcelona, Tudor Publishing Company y Polígrafa, 1971.
- *Soulages*, Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society, 1972.
- (et al): *Miró. Sobreteixims*, Nueva York, Pierre Matisse Gallery, octubre 1973.
- *Contemporary Spanish Artists. Miró and After. A Selection*, Nueva York, International Exhibitions Foundation, 1975.
- , OLSON, R.; CHANIN, Abraham y READ, Herbert: *Five European Sculptors: Naum Gabo, Antoine Pevsner, Wilhelm Lehmbruck, Aristide Maillol, Henry Moore*, Nueva York, MoMA, junio 1975.
- *José Guerrero, 26 años de pintura*, Madrid, Galería Juana Mordó, 1976.
- *José Guerrero. Recent paintings*, Nueva York, Gruenebaum Gallery, 1978.
- *Alexander Calder: Standing Mobiles*, Nueva York, M. Knoedler & Co, 1980.
- *American Artists Abroad, 1900-1950: Patrick Henry Bruce, Arthur B. Charles, Stuart Davis, Arthur Dove, Marsden Hartley, Robert Henri, Man Ray, Morgan Russell, H. Lyman Sayen, Max Weber, Norman Bluhm, Sam Francis, Al Held, Ellsworth Kelly, Joan Mitchell, Jules Olitski, Alfonso Ossorio, Jack Youngerman*, Nueva York, Washburn Gallery, 18/III- 24/IV/1982.

— *Chillida: in Cooperation with the Tasende Gallery, La Jolla, and the Sidney Janis Gallery*, Nueva York y Tokyo, Galerie Tokoro, 25/V-4/VII, 1992.

Artículos y poemas

— «Chester Johnson's French Moderns. Gallery in Chicago was Inaugurated This Season With a "Roomful of Reputations"», *The New York Times*, Nueva York, 29/XII/1929.

— «The Cincinnati Museum Has Just Been Reopened, With Three New Wings-Many Great Pictures in the Collection», *The New York Times*, Nueva York, 19/I/1930.

— «Modern French Art Shown in Chicago», *The New York Times*, Nueva York, 23/II/1930.

— «Two New Yorkers Exhibit in Chicago, Washington D. C. and Detroit», *The New York Times*, Nueva York, 16/III/1930.

— «Art Currents in the Middle West and Further Afield; Delacroix Exhibition in Chicago», *The New York Times*, Nueva York, 4/V/1930.

— «Sculpture in London, *The New York Times*, Nueva York, 30/XI/1930.

— «In Cincinnati: Derain One-Man Show at Institute of Fine Arts», *The New York Times*, Nueva York, 21/XII/1930.

— «Art in Bruges: Inauguration of the New Communal Museum, *The New York Times*, Nueva York, 4/I/1931.

— «The Bliss Collection», *Creative Art*, Vol. 8, Nueva York, mayo 1931.

— «Chicago Art: Modern Primitives in Diversified Show», *The New York Times*, Nueva York, 26/VII/1931.

— «The Howald Collection», *The New York Times*, Nueva York, 27/XII/1931.

— «Picasso Has Already Shown the Way», *Cahiers d'Art*, N. 3-5, París, 1932.

— «Joan Miró», *Cahiers d'art*, N. 1-4, París, 1934

— «Miró and Dalí», *The New Republic*, Nueva York, 6/II/1935.

— «Grant Wood», *The New Republic*, Nueva York, 29/V/1935.

— «Alexander Calder», *Axis*, Vol. 1, N. 3, Nueva York, julio 1935.

— «A Note on Abstract Painting», *The New Republic*, Nueva York, 17/VII/1935.

- «L'Art Contemporain: Allemagne, Angleterre, Etats-Unis», *Cahiers d'Art*, Vol. 13, N. 1–2, París, 1938.
- «Lemon Tree», *transition*, N. 27, mayo 1938.
- «Carnegie International 1938», *Parnassus*, Vol. 10, N. 6, Nueva York, noviembre 1938.
- «Exhibitions in New York», *Parnassus*, Vol. 10, N.7, Nueva York, diciembre 1938.
- «Alexander Calder: Movement as a Plastic Element», *Plus: orientations of contemporary architecture*, N. 2, Nueva York, febrero 1939.
- «Guernica», *Poetry*, Vol. 56, N. 3, junio 1940.
- «Big Loan Exhibition of Goya Thrills Chicago», *The New York Times*, Nueva York, 16/II/1941.
- «Reviewed Works: “Last Lectures” by Roger Fry, Kenneth Clark; “Roger Fry: A Biography by Virginia Woolf”», *The Art Bulletin*, Vol. 23, N. 1, Nueva York, marzo 1941.
- «Picasso and Iberian Sculpture», *The Art Bulletin*, Vol. 23, N. 3, Nueva York, septiembre 1941.
- «Periodical Literature on Painting and Sculpture Since 1880, 1938-42», *The Art Bulletin College Art Association*, Vol. 24, N. 4, Nueva York, diciembre 1942.
- «Little Guiding: Introduction to a Reading», *Poetry*, Vol. 62, N. 4, Chicago, julio 1943.
- «El humor de Alexander Calder le imprime gracia y fantasía», *Norte*, Vol. 4, N. 3, México D. F., enero 1944.
- «Art Chronicle», *Partisan Review*, Vol. 11, N. 2, Nueva York, primavera 1944.
- «Entrevista con Marc Chagall», *Orígenes*, N. 1, La Habana, primavera 1944.
- «Piet Mondrian», *Partisan Review*, Vol. 11, N. 2, Nueva York, primavera, 1944.
- «Five American Painters», *Harper's Bazaar*, N. 2788, Nueva York, abril 1944.
- «The Position of Alexander Calder», *Magazine of the Art*, Vol. 37, N. 5, Londres y Nueva York, mayo 1944.
- «New Directions in Gravure», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 12, N. 1, Nueva York, agosto 1944.

- «Leger and the Search for Order», *View*, Vol. 4, N. 3, Nueva York, octubre 1944.
- «Art Chronicle (Abstract Art)», *Partisan Review*, Vol. 12, N. 2, Nueva York, primavera 1945.
- «Piet Mondrian», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 7, N. 4, Nueva York, primavera 1945.
- «Miro's Modern Magic», *Town and Country*, Nueva York, abril 1945.
- «An Interview with Jacques Lipchitz», *Partisan Review*, Vol. 12, N. 1, Nueva York, invierno 1945.
- «An Interview with Mondrian», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 23, N. 4-5, Nueva York, 1946.
- «Eleven Europeans in America», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 13, N. 4-5, Nueva York, 1946.
- «Precocious. Sensitive. Intelligent. The Collected Poems of Sidney Keyes», *The New York Times*, 11/V/1947.
- «The Artist's Approach to Children's Books; "Illustrators of Children's Books"», *The New York Times*, Nueva York, 16/XI/1947.
- «Polish Folk Art», *Liturgical Arts*, Vol. 17, Nueva York, marzo 1949.
- «Light on the Surface of Things», *The New York Times*, Nueva York, 8/XII/1946.
- «The Fogg Collection», *The New York Times*, Nueva York, 5/I/1947.
- «Memoirs of a Dublin Litterateur, "Life and the Dream", by Mary Colum», *The New York Times*, Nueva York, 23/III/1947.
- «Rebel With a Camera: Alfred Stieglitz», *The New York Times Magazine*, Nueva York, 8/VI/1947.
- «Mondrian», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. XII, N. 4, Nueva York, 1948.
- «Eluard and Picasso, "The Inner Life of Pablo Picasso" by Paul Eluard», *The New York Times*, Nueva York, 25/I/1948.
- «Joan Miró. Comment and Interview», *Partisan Review*, Vol. 15, N. 2, Nueva York, febrero 1948.
- «The Development of The Poet Yeats. "Yeats, The Man and the Mask" by Richard Ellmann», *The New York Times*, Nueva York, 19/XII/1948.

- «Blake's World of Ideas; English Blake, by Bernard Blackstone», *The New York Times*, Nueva York, 7/VIII/1949.
- «American Art Over The Centuries, "Art and Life in America" by Oliver W. Larkin», *The New York Times*, Nueva York, 23/X/1949.
- «Henry Fuseli; Neglected Master, "The Drawings of Henry Fuseli"», *The New York Times*, Nueva York, 25/XII/1949.
- «Out of the Joycean Maze», *The New York Times*, Nueva York, 19/II/1950.
- «On the Art of the "Enclosed Garden"», *The New York Times*, Nueva York, 19/III/1950.
- «Sweeney Setting His American Scene», *Art News*, Vol. 49, Nueva York, mayo 1950.
- «The Spiritual Role of Contemporary Art», *The Georgia Review*, Vol. 4, N. 2, Athens, Georgia, verano 1950.
- «Gertrude Stein's Brother Leo: A Gifted and Lonely Figure», *The New York Times*, Nueva York, 2/VII/1950.
- «Construction Unconstructible», *Art News*, Vol. 50, N. 1, Nueva York, marzo 1951.
- «For Malraux, The Absolute is What Man Glorifies Through His Art. The Absolute and Malraux», *The New York Times*, Nueva York, 11/III/1951.
- «The Yeats Who Paints», *Art News*, Vol. 50, Nueva York, abril 1951.
- «It Could Only End in Death», *The New York Times*, Nueva York, 29/IV/1951.
- «A Symposium on How to Combine Architecture, Painting, and Sculpture», *Interiors*, Vol. 110, N. 10, Nueva York, mayo 1951.
- «The Why of the Pictures Men Paint; Mr. Sweeney Discusses Three New Books And the Virtues of Art in Reproduction», *The New York Times*, Nueva York, 9/XII/1951.
- «Sham Tea, Gray Bread; "Rotting Hill" by Wyndham Lewis», *The New York Times*, Nueva York, 13/IV/1952.
- «Religion Creates Stimulus to African Art, Speaker Says» *News Leader*, Richmond, Virginia, 28/III/1953.
- «Antonio Gaudí», *Magazine of Art*, Vol. 46, N. 5, Nueva York, mayo 1953.
- «Mondrian, the Dutch and de Stijl», *Magazine of Art*, N. 46, Nueva York, mayo 1953.

— «Painter Pugg and the Chair Carriers' Calves: Reconsidered», *Partisan Review*, N. 20, Nueva York, junio 1953.

— «Léger's Art is the Man; The robust, full-living Norman farmer comes through even in his abstractions», *The New York Times*, Nueva York, 18/X/1953.

— «Miro», *Art News Annual*, Vol. 23, Nueva York, 1954.

— «The Young Guard. Painters in Paris», *Harper's Bazaar*, Nueva York, febrero 1954.

— «Medieval Sanctuary, "Irish Miniatures in the Abbey Library of St. Gall", by Johannes Duff and Petal Meyer», *The New York Times*, Nueva York, 25/VII/1954.

— «With Fervor and Belief; Among the Islands», *The New York Times*, Nueva York, 19/XII/1954.

— «Hommage à Brancusi», *Cahiers d'Art*, Vol. 30, París, 1955.

— «Ashcans Instead of Powder Puffs; The Story of John Sloan and His Part in the Artists' Struggle for Realism», *The New York Times*, Nueva York, 20/II/1955.

— «The Indian Art of the Americas», *New Leader*, Nueva York, 28/II/1955.

— «Fernand Léger: Simple and Solid», *Art News*, Vol. 54, Nueva York, octubre 1955.

— «The Adamant of Time; "Epstein. An Autobiography"», *The New York Times*, Nueva York, 7/VIII/1955.

— «Recent Trends in American Painting», *Bennington College Alumnae Quaterly*, Vol. 7, North Bennington, Vermont, otoño 1955.

— «"Other Pictures We Look at, Hogarth's We Read; Hogarth's Progress". Review of the book Hogarth's Progress», *The New York Times*, Nueva York, 2/X/1955.

— «The Importance of Being Magnificent; Architecture Ambition and Americans», *The New York Times*, Nueva York, 9/X/1955.

— «The Brancusi Touch», *Art News*, Vol. 54, N. 7, Nueva York, noviembre 1955.

— «Well of Hope and Joy; "Notre-Dame of Paris" by Allan Temko», *The New York Times*, Nueva York, 13/XI/1955.

— «Something for the Gods; Primitive Art by Erwin O. Christensen», *The New York Times*, Nueva York, 18/XII/1955.

— «"Notre Dame: Monument To an Age of Faith". Review of Notre Dame of Paris by Allan Temko», *San Diego California Union*, San Diego, California, 25/XII/1955.

- «Is There Something New in American Painting?», *House and Garden*, Nueva York, marzo 1956.
- «Is Yesterday's Fantasy Tomorrow's Working Geometry?», *Architecture Forum*, Vol. 104, Boston, marzo 1956.
- «Picasso at 75: Still Searching», *The New York Times*, Nueva York, 21/X/1956.
- «Alexander Calder: Work and Play», *Art in America*, Vol. 44, N. 4, Nueva York, invierno 1956/57.
- «“Masters in Profile”, Review of Men and Monuments, Janet Flanner», *The New York Times*, Nueva York, 24/III/1957.
- «In His Art the Devil Existed. For Andre Malraux, Goya Stood Alone Against Painting as a Pleasant Spectacle», *The New York Times*, Nueva York, 4/VIII/1957.
- «Younger Names», *Worcester Museum News Bulletin*, Worcester, Massachussetts, 23/II/1958.
- «Le cirque de Calder, Paris 1926-1927», *Aujourd'hui Art et Architecture*, Vol. 3, París, 17/V/1958.
- «Architect of the Canvas», *Saturday Review of Literature*, N. 28, Nueva York, junio 1958.
- «Some Ideas on Exhibition Installation», *Curator*, Vol. 2, N. 2, Nueva York, 1959.
- «In Search of Himself; Picasso: His Life and Work. By Roland Penrose», *The New York Times*, Nueva York, 3/III/1959.
- «Contemporary Art. The Generative Role of Play», *The Review of Politics*, Vol. 21, N. 2, Cambridge, (Inglaterra), abril 1959.
- «For Browsers, There Was “Ulysses”, Sylvia Beach's Bookshop and Friendships Made History in the Twenties», *The New York Times*, Nueva York, 13/IX/1959.
- «New Directions in Painting», *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 18, N. 3, Baltimore, Maryland, 1960.
- «Chambered Nautilus on Fifth Avenue», *Art News*, Vol. 38, N. 5, Nueva York, enero 1960.
- «Perspectives on Reality; “Joan Miró” by Walter Erben», *The New York Times*, Nueva York, 24/I/1960.

— «Tastemakers and Tastebreakers», *The Georgia Review*, Vol. 14, N. 1, Athens, Georgia, primavera 1960.

— «If's (sic) All Very Exact and Mysterious; "The History of Surrealist Painting" by Marcel Jean with the collaboration of Arpad Mexei», *The New York Times*, Nueva York, 20/X/1960.

— «Art History and the Artist», *Art Journal*, Vol. 20, N. 3, Nueva York, primavera 1961.

— «Kunstgeschichte und Künstler», *Kunstwerk*, Vol. 15, Nueva York, primavera 1961.

— «Added Perception That Only Sculpture Gives; Perception», *The New York Times*, Nueva York, 27/V/1962.

— «Le Culligan Hall de Mies van der Rohe, Houston», *L'Oeil*, N. 99, París, marzo 1963.

— «Alexander Calder: Work and Play», *Art in America*, N. 51, Nueva York, 5/VIII/1963.

— «San Lorenzo Head», *American Artist*, Vol. 28, Cincinnati, Ohio, marzo 1964.

— «Continuity in Art», *Liturgical Arts*, Vol. 36, N. 1, Nueva York, noviembre 1967.

— «ROSC», *Studio International*, Vol. 174, N. 895, Nueva York, diciembre 1967.

— «The Beauties And Uses of African Art», *The New York Times*, Nueva York, 12/I/1969.

— «Calder: L'artiste et l'oeuvre», *Archives Maeght*, N. 1, París, 1971.

— «The Albert C. Barnes Collection», *The Barnes Foundation Journal of The Art Department*, Vol. 3, N. 2, Merion, Pensilvania, otoño 1972.

II. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Libros y capítulos de libros

VV. AA.: *Friedrich Kiesler: Art of This Century*, Hatje Cantz Publishers, Viena, 2002.

VV. AA.: *Pierre Matisse, passeur passionné: Un marchand d'art et ses artistes*, París, The Mona Bismarck Foundation, 2005.

ABRAHAM, Edward: *The Lyrical Left: Randolph Bourne, Alfred Stieglitz, and the Origins of Cultural Radicalism in America*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1988.

- ALTSHULER, Bruce: *The Avant-garde in Exhibition. New Art in 20th Century*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1994.
- ANFAM, David: *Mark Rothko. The Works on Canvas. Catalogue Raisonné*, New Haven y Washington D. C., Yale University Press y National Gallery of Art, 1998.
- ARNASON, H. Harvard: *Robert Motherwell*, Nueva York, Harry N. Adams, 1977.
- ASHTON, Dore: *New York School. A Cultural Reckoning*, Nueva York, Viking Press, 1972.
- *American Art Since 1945*, Nueva York, Oxford University Press, 1982.
- ASHTON, Dore y BANACH, Joan (ed.): *The Writings of Robert Motherwell*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2007.
- BAIGELL, Matthew y WILLIAMS, Julia: *Artists Against War and Fascism: Papers of the First American Artists' Congress*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1986.
- BARNES, Susan: *The Rothko Chapel: an Act of Faith*, Houston, The Menil Foundation, 1989.
- BARNETT, Vivian (et al): *The Art of Tomorrow: Hilla Rebay and Solomon R. Guggenheim*, Nueva York, SRGM, 2005.
- BARR, Jr., Alfred H.: *Chronicle of the Collection. Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929-1967*, Nueva York, MoMA, 1977.
- *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza Forma, 1986.
- BASHKOFF, Tracey y QUAINANCE, Don: *The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2009.
- BASILIO GAZTAMBIDE, Miriam M.: *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*, Surrey (Inglaterra) y Burlington (Vermont, EE.UU), Ashgate, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles: «¿Para qué la crítica?», *Curiosidades estéticas*, Barcelona, Júcar, 1988.
- «¿Qué es el Romanticismo?», *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1996.
- *Salon de 1845*, París, Jules Labitte, 1845.
- *Salon de 1846*, París, Ligarán, 2015.
- BATE, David: *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism, and Social Dissent*, Londres, Taurus, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de: *America Day by Day*, Berkeley, University of California Press, 2000.

- BEE, Harriet y ELLIGOTT, Michelle: *Art in Our Time. A Chronicle of The Museum of Modern Art*, Nueva York, MoMA, 2004.
- BLAKE, Peter: *Paintings 1949. Murals in Modern Architecture: A Theatrical Exercise Using Jackson Pollock's Paintings and Sculpture*, Nueva York, Betty Parsons Gallery, 1949.
- BOCHNER, Jay: *An American Lens: Scenes from Alfred Stieglitz's New York Secession*, Cambridge, The MIT Press, 2008.
- BOHAN, Ruth L.: *The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition: Katherine Dreier and Modernism in America*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.
- BONET, Juan Manuel: *Frederick Kiesler. 1890-1965, En el interior de la Endless House*, Valencia, IVAM, 1997.
- BRAUN, Emily y FONTANELLA, Megan M.: *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, Nueva York, SRGM, 2016.
- BRENNAN, Marcia: *Curating Consciousness. Mysticism and the Modern Museum*, Cambridge, The MIT Press, 2010.
- , PACQUEMENT, Alfred y TEMKIN, Ann: *A Modern Patronage. De Menils Gifts to American and European Museums*, Houston, The Menil Collection, 2007.
- BREWER, Francesca G. A.: *Laboratory for Art: Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation in America, 1900-1950*, Cambridge, Yale University Press, 2010.
- BROWN, Milton W.: *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princeton, Princeton University Press, 1955.
- *The Story of the Armory Show*, Nueva York, Abbeville Press, 1988.
- BRZYSKI, Anna (ed.): *Partisan Canons: Discursive and Institutional Sites*, Ann Arbor, Duke University Press, 2005.
- BUCK, Robert T. (ed.): *Fernand Léger*, Nueva York, Abbeville Publishers, 1982.
- CALDER, Alexander: *An Autography with Pictures*, Nueva York, Pantheon Books, 1966.
- CANDEE, Marjorie Dent: *Current Biography Yearbook*, Vol. 16. N. 3, Nueva York, H.W. Wilson Co, 1955.
- CAROLE, Paul (ed.): *The First Modern Museums of Art, The Birth of an Institution in Eighteenth and Early Nineteenth Century Europe*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2013.
- CLARK, Lenore: *Forbes Watson: Independent Revolutionary*, Kent, The Kent University Press, 2001.

CLEARY, John (ed): *The Cambridge Companion to Irish Modernism*, Nueva York, Cambridge University Press, 2014.

COOLIDGE, John: *Patrons and Architects: Designing Art Museums in the Twentieth Century*, Fort Worth, Amon Carter Museum, 1989.
— «Harvard's Teaching of Architecture and Fines Arts, 1928-1985», en Margaret H. Floyd: *Architectural Education and Boston*, Boston Architectural Center, Boston, 1989.

COOPER, Douglas: *Juan Gris. Catalogue Raisonné, Vol. I & II*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 2014.

COPPET, Laura de y JONES, Alan: *The Art Dealers*, Clarkson N. Potter, Nueva York, 1984.

COSSIO DEL POMAR, Felipe: *Crítica de arte. De Baudelaire a Malraux*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

CRAVEN, Thomas: *Modern Art; the Men, the Movements, the Meaning*, Nueva York, Simon and Schuster, 1934.

CULLER, Fintan: *Sources in Irish Art: A Reader*, Nottingham, University of Nottingham, 2000.

DALE, Maud: *Picasso*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1930.

DANA, John Cotton: *American Art: How it can be made to Florish*, Woodstock, Elm Tree Press, 1929.
— *Installation of a Speaker*, Woodstock, Elm Tree Press, 1918.
— *A Plan for a New Museum*, Woodstock, Elm Tree Press, 1920.
— *The Gloom of the Museum*, Woodstock, Elm Tree Press, 1917.
— *The New Museum*, Woodstock, Elm Tree Press, 1917.

DAVENPORT, Guy: *El museo en sí. Diecinueve ensayos sobre arte y literatura*, Valencia, Pre-textos, 2005.

DAVIS, Hugh: *The Making of James Agee*, Knoxville, University of Tennessee Press, 2008.

DAVIS, John H.: *The Guggenheims, An American Epic*, Nueva York, William Morrow and Company, 1978.

DAIX, Pierre: *Historia cultural del arte moderno. El siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2002.

DEARBORN, Mary: *Peggy Guggenheim. Mistress of Modernism*, Londres, Virago Press, 2005.

DENNING, Michael: *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Nueva York, Verso, 1996.

- DERRIDA, Jacques: *Márgenes de la Filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- DEWEY, John: *Art as Experience*, Nueva York, Penguin, 1980.
- DIJKSTRA, Bram: *The Hieroglyphics of a New Speech: Cubism, Alfred Stieglitz and the Early Poetry of William Carlos Williams*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- DORTCH, Virginia M.: *Peggy Guggenheim and Friends*, Milán, Berenice, 1944.
- DUBERMAN, Martin: *The Worlds of Lincoln Kirstein*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2007.
- DUNCAN, Sally Anne: *Paul Sachs and the Institutionalization of Museum Culture between the World Wars*, Ann Arbor, UMI Dissertation Services, 2007.
- DUPIN, Jacques: *Miró. Life & Work*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1962.
— y LOLONG-MAINAUD, Ariane: *Joan Miró Catalogue Raisonné. Vol. 1. Paintings 1908-1930*, París, Daniel Lelong, 1999.
- EDDY, Arthur Jerome: *Cubists and Postimpressionists*, Chicago, A. C. McClurg & Co., 1914.
- ELDERFIELD, John: *The Museum of Modern Art at Mid Century. At Home and Abroad*, Nueva York, MoMA y Harry N. Abrams Inc., 1994.
— (ed): *The Museum of Modern Art at Mid-Century. Continuity and Change*, Nueva York, Studies in Modern Art, MoMA, 1995.
- ESTEBAN LEAL, Paloma: *Juan Gris. Paintings and Drawings 1910-1927*, Madrid, MNCARS, 2005.
- EVANS, Joan: *John Ruskin, The Early Years*, Nueva York, Haskell House Publishers, 1970.
- FANÉS, Félix (ed.): *Clement Greenberg. La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006.
- FLAM, Jack: *Matisse on Art*, Berkeley, University of California Press, 1995.
— y DEUTCH, Miriam (ed.): *Primitivism and Twentieth Century Art. A Documentary History*, Berkeley, University of California Press, 2003.
- FORD, Charles Henri (ed.): *View: Parade of the Avant-Garde, An Anthology of View Magazine (1940-1947)*, Nueva York, Publishers Group West, 1991.
- FOSTER, Hal: *Recodings, Art, Spectacle, and Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985.
- FOUCAULT, Michel: *La arqueología del saber*, Buenos Aires y México D. F., Siglo XXI editores, 2002.

FOX, Nicholas Weber: *Patron Saints: Five Rebels Who Opened America to a New Art, 1928-1943*, New Haven, Yale University Press, 1995.

FRANK, Waldo: *The Rediscovery of America*, Scribner, Nueva York, 1929.

FRIEDMAN, B. H.: *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, Nueva York, Da Capo Press, 1995.

FRY, Roger: *Vision and Image*, Nueva York, Meridian Books, 1957.

FULTON, Jean: *A History of The Renaissance Society: The First Seventy Five Years*, Chicago, The University of Chicago, 1994.

GADDIS, Eugene R. (ed.): *Avery Memorial: The First Modern Museum*, Hartford, Wadsworth Atheneum, 1984.

— *Magician of the Modern. Chick Austin and the Transformation of the Arts in America*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2000.

GALLOWAY, David Darryl (ed.): *Pioneering in Art Collecting. Sir Herbert Read, James Johnson Sweeney, Kenzo Tange, W. J. H. B. Sandberg, Gordon Bailey Washburn*, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 1962.

GIBSON, Ann Eden: *Abstract Expressionism. Other Politics*, New Haven, Yale University Press, 1997.

GOLDFARB MARQUIS, Alice: *Alfred H. Barr Jr.: Missionary for the Modern*, Chicago, Contemporary Books, 1989.

GORDON, Alastair: *Weekend Utopia: Modern Living in the Hamptons*, Nueva York, Princeton Architecture Press, 2001.

GRAHAM, John: *Systems and Dialectics of Art*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1971.

GREEN, Christopher: *Art Made Modern. Roger Fry's Vision of Art*, Londres, Merrell Holberton Publishers & The Courtauld Gallery, 2000.

GREEN, Pauleen (ed.): *Building the Collection*, Camberra, National Gallery of Australia, 2003.

GREENBERG, Clement: *Joan Miró*, Nueva York, The Quadrangle Press, 1948.

GREENFELD, Howard: *The Devil and Dr. Barnes. Portrait of an American Art Collector*, Nueva York, Penguin, 1989.

GREENOUGH, Sarah: *Modern Art and America. Alfred Stieglitz and his New York Galleries*, Washington D. C., National Gallery of Art, 2001.

GROSS, Jennifer R. (ed.): *The Société Anonyme: Modernism for America*, New Haven, Yale University Press Art Gallery, 2006.

GUGGENHEIM, Peggy: *Out of this Century: Confessions of an Art Addict*, Nueva York, Universe Books, 1979.

— *Una vida para el arte*, Barcelona, Parsifal, 1990.

— *Confesiones de una adicta al arte*, Barcelona, Lumen, 2002.

GUILBAUT, Serge: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

HADLEY, Chalmers: *John Cotton Dana. A Sketch*, Chicago, American Library Association, 1943.

HART, Henry: *Dr. Barnes of Merion: A Biography*, Nueva York, Farrar Strauss, 1963.

HELFENSTEIN, Josef y SCHIPSI, Laureen (ed): *Art and Activism. Projects of John and Dominique de Menil*, Houston, The Menil Foundation, 2010.

HERBER, Robert L.; APTER, Eleanor S. y KENNEY, Elise K.: *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1984.

HERRERA, Hayden: *Arshile Gorky. His Life his Work*, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 2003.

HEYDENRYK, Henry: *The Art and History of Frames: An Inquiry into the Enhancement of Paintings*, Nueva York, James H. Heineman, 1963.

HITCHCOCK, H. R. y JOHNSON, Phillip: *The International Style*, Nueva York, Norton and Co., 1966.

HOPKINS REILY, Nancy: *Georgia O'Keeffe. A Private Friendship, Part II: Walking the Abiquiu and Ghost Ranch Land*, Santa Fe, Sunstone Press, 2009.

JANIS, Sidney: *Abstract and Surrealist Painting in America*, Nueva York, Reynal & Hitchcock, 1944.

JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, María Dolores: «1941: Miró en Nueva York», en CABAÑAS, Miguel (coord.): *El arte español fuera de España*. Madrid, Ponencias de las XVI Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, CSIC, 2003.

— y LUBAR, Robert (ed.): *Contemporary Transatlantic Dialogues. Art History, Criticism, and Exhibition Practices in Spain and the United States*, Centro de Estudios Europa Hispánica e Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York, 2013.

https://www.ceeh.es/wpcontent/uploads/2014/12/Dialogos_Trasatlanticos

JOLAS, Eugène: *Man From Babel*, New Haven, Yale University Press, 1998.

- JONES, Caroline A. (et al): *Modern Art at Harvard*, Cambridge, Harvard University Art Museums, 1985.
- JOOSTEN, Joop M.: *Piet Mondrian. Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944*, San Francisco, Wittenborn Art Books, 1998.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris. Vida y Pintura*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971.
- KANTOR, Sybil Gordon: *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT, 2002.
- KARLSTROM, Paul J.: *Peter Selz: Sketches of a Life in Art*, Berkeley, University of California Press, 2012.
- KINGSLEY, April: *The Turning Point. The Abstract Expressionism and the Transformation of American Art*, Nueva York, Simon & Schuster, 1992.
- KLONK, Charlotte: *Spaces of Experience: Art gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven, Yale University Press, 2009.
- KOONING, Elaine de: *The Spirit of Abstract Expressionism: Selected Writings*, Nueva York, George Braziller, 1994.
- KRAMER, Hilton: *The Triumph of Modernism: The Art World, 1987- 2005*, Chicago, Ivan R. Dee, 2006.
— *The Twilight of the Intellectuals*, Chicago, Ivan R. Dee, 1999.
- KURZWEIL, Edith: *A Partisan Century: Political Writings from Partisan Review*, Nueva York, Columbia University Press, 1996.
- LANCHNER, Carolyn: *Fernand Léger*, Nueva York, MoMA, 1998.
— *Joan Miró*, Nueva York, MoMA, 1993.
- LANDAU, Ellen: *Jackson Pollock*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1989.
— y CERNUSCHI, Claude: *Pollock Matters*, Boston, McMullen Museum of Art, 2007.
- LANE, John R. y LARSEN, Susan Carol: *Abstract Painting and Sculpture in America, 1927-1944*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc, 1983.
- LARSEN, Susan Carol: *The American Abstract Artists Group: A History and Evaluation of Its Impact Upon American Art*, Ann Arbor, University Microfilms, 1975.
- LEAL, Brigitte y SIMON, Joan: *Alexander Calder, les années parisiennes*, París, Centre Pompidou, 2009.
- LEJA, Michael: *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in*

the 1940s, New Haven y Londres, Yale University Press, 1993.

LEVY, Julien: *Memoir of an Art Gallery*, Boston, Museum of Fine Arts, 1977.
— *Surrealism*, Nueva York, The Black Sun Press, 1936.

LIBERMAN, Alexander: *The Artist in his Studio*, Nueva York, Thames and Hudson, 1960.

LOMBA SERRANO, Concepción: «El compromiso político de Picasso, Miró y Dalí», en BRIHUEGA, Jaime (ed.): *Arte y política en España: 1898-1939*, Sevilla, Conserjería de Cultura, Junta de Andalucía, 2002.

LUBAR, Robert: «El compromiso de Miró», en MARKO, Daniel y GALE, Matthew: *La escalera de la evasión*, Barcelona y Londres, Fundació Joan Miró y Tate Modern, 2011.

LOMASK, Milton: *Seed Money: The Guggenheim Story*, Nueva York, Farrar, Strauss and Co., 1964.

LORENTE LORENTE, Jesús Pedro: *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Gijón, Ediciones Trea, 2008.

LYNES, Russell: *Good Old Modern*, Nueva York, Atheneum, 1977.

MAEGHT, Adrien (ed.): *Fernand Léger, Catalogue raisonné*, Vol. II, 1920-24, París, Adrien Maeght Éditeur, 1992.

MACAGY, Douglas (ed.): *The Western Round Table on Modern Art*, San Francisco, San Francisco Art Association, 1949.

MALEUVRE, Didier: *Museum Memories, History, Technology, Art*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

MARQUIS, Alice Goldfarb: *Alfred H. Barr Jr.: Missionary for the Modern*, Chicago, Contemporary Books, 1989.

MAYNE, Jonathan: *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Nueva York, Phaidon, 1986.

MENIL, Dominique de: *Jermayne MacAgy: A Life Illustrated by an Exhibition*, Houston, University of Saint Thomas, 1968.

MERRYMAN, John H.; URICE, Stephen K. y ELSSEN, Albert E.: *Law, Ethics, and the Visual Arts*, Alphen aan den Rijn, Kluwer Law International, 2002.

MEYER, Richard: *What Was Contemporary Art?*, Cambridge, MIT Press, 2013.

MOTHERWELL, Robert y REINHARDT, Ad (ed.): *Modern Artists in America*, Nueva York, Wittenborn Schultz, 1952.

MYERS, Bernard: *Understanding the Arts*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston, 1958.

NEWMAN, Sasha M.: *Arthur Dove and Duncan Phillips: Artist and Patron*, Washington D. C., Phillips Collection, 1981.

O'BRIAN, John (ed.): *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Vol. I, Perceptions and Judgements*, Chicago, The University of Chicago, 1986.

— *Clement Greenberg. Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance*, Vol. 4, Chicago, The University of Chicago Press, 1995.

O'CONNOR, Francis V. (ed.): *The New Deal Art Projects: An Anthology of Memoirs*, Washington D. C., Smithsonian Institution Press, 1972.

O'DOHERTY, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco, The Lapis Press, 1986.

— *The Voice and the Myth. American Masters*, Londres, Thames and Hudson, 1988.

PACH, Walter: *Queer Thing Painting. Forty Years in the World of Art*, Nueva York, Harper and Bros., 2013.

PAINTER, Karen y CROW, Thomas (ed.): *Late Thoughts. Reflections on Art and Composers at Work*, Los Ángeles, The Getty Research Institute Publications Program, 2006.

PANOFSKY, Erwin: *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Garden City/Nueva York, Doubleday & Anchor, 1955.

— *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1978.

— *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nueva York, Oxford University Press, 1939.

PASSANTINO, Erika D. (ed.): *The Eye of Duncan Phillips. A Collection in the Making*, Washington D. C. y New Haven, The Phillips Collection y Yale University, 1999.

PÉREZ SEGURA, Javier: *Scandal & Success: Picasso, Dalí y Miró en Estados Unidos (El Instituto Carnegie y otros relatos americanos)*, Madrid, Eutelequia, 2012.

— *¡Bienvenido Mr. Carnegie! Arte español en las internacionales de los Estados Unidos (1898-1995)*, Madrid, Biblioteca Benjamin Franklin, Universidad de Alcalá de Henares, 2017.

PERL, Jed: *New Art City. Manhattan at Mid-Century*, Nueva York, Vintage Books, 2005.

PFEIFFER, Bruce Brooks (ed.): *Frank Lloyd Wright: The Guggenheim Correspondence*, Carbondale, Southern Illinois Univeristy Press, 1986.

PICON, Gaëtan: *Joan Miró. Carnets Catalans. Dessins et Textes Inédits*, Génova, Albert Skira, 1976.

PHILLIPS, Duncan: *A Collection in the Making: A Survey of the Problems Involved in Collecting Pictures together with Brief Estimates of the Painters in the Phillips Memorial Gallery*, Nueva York y Washington D. C., Phillips Memorial Gallery, 1926.

— y GREEN, Eleonor: *Master Paintings from The Phillips Collection*, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, 1981.

PHILLIPS, Marjorie: *Duncan Phillips and His Collection*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 1982.

PICON, Gaëtan: *Joan Miró. Carnets Catalans. Dessins et Textes Inédits*, Génova, Albert Skira, 1976.

PLATT, Susan Noyes: *Art and Politics in the 1930s, Modernism, Marxism, Americanism*, Midmarch Art Press, 1999. Nueva York,
— *Modernism in the 1920s. Interpretations of Modern Art in New York From Expressionism to Constructivism*, Ann Arbor, University of Michigan Research Press, 1985.

POLCARI, Stephen: *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, Nueva York, Cambridge University Press, Nueva York, 1991.

POTTS Alex: «Modern Sculpture in the Public Sphere: Joan Miró and Eduardo Chillida» en LUBAR MESSERI, Robert (ed.): *Miró and Twentieth-Century Sculpture*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2016

POUND, Ezra: *Pavannes and Divisions*, Londres, Forgotten Books, 2013.

PREZIOSI, Donald y FARAGO, Claire (ed.): In *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Burlington, Ashgate Publishing Ltd., 2004.

RAILLARD, Georges: *Conversaciones con Miró*, Barcelona, Gedisa editorial, 1993.

RAYNAL, Maurice: *Anthologie de la Peinture en France de 1906 à nos jours*, París, Aubier, 1927.

REID, Benjamin Lawrence: *The Man from New York: John Quinn and His Friends*, Nueva York, Oxford University Press, 1969.

REILY, Nancy Hopkins: *Georgia O'Keeffe. A Private Friendship, Part II: Walking the Abiquiu and Ghost Ranch Land*, Santa Fe, Sunstone Press, 2009.

REWALD, John (ed.): *Paul Cézanne. Correspondencia*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1991.

RICH, Daniel Catton (ed.): *The Flow of Art: Essays and Criticism of Henry McBride*, Nueva York, New York Atheneum, 1975.

ROBBINS, I. D.: *The Lighting of a Great Museum*, Hackensack, American Lighting Corporation, 1960.

RODMAN, Selden: *Conversations with Artists*, Nueva York, Capricornio Books, 1961.

ROSE, Barbara: *Autocritique: Essays on Art and Anti-Art: 1963-1987*, Nueva York, Weidenfeld and Nicolson, 1988.

— *Miró en América*, MFAH, Houston, 1982.

ROSENTHAL, Mark: *The Surreal Calder*, Houston y New Haven, The Menil Collection y Yale University Press, 2006.

ROWELL, Margit (ed.): *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia y Murcia, Colección de Arquitectura, N. 43, IVAM y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de la Región de Murcia, 2002.

RUSSELL, Ian Alden (ed): *Art and Archaeology: Collaborations, Conversations, Criticisms*, Nueva York, Springer, 2014.

SAAB, A. Joan: *For the Millions: American Art and Culture*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2009.

SAARINEN (LOUCHHEIM), Aline B.: *Proud Possessors. The lives, times and tastes of some adventurous American art collectors*, Nueva York, Random House, 1958.

SANDLER, Irving: *El triunfo de la pintura americana. Historia del expresionismo abstracto*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

— *A Sweeper-Up After Artists. A Memoir*, Londres, Thames & Hudson, 2003.

SELDES, Lee: *The Legacy of Mark Rothko*, Nueva York, Holt, Rinehart, and Winston, 1978.

SELDIS, Henry: *Henry Moore in America*, Westport, Praeger, 1973.

SELZ, Peter: *Chillida*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1986.

SCHAPIRO, Meyer: *El arte moderno*, Madrid, Alianza Forma, 1988.

SHAPIRO, David y SHAPIRO, Cecile: *Abstract Expressionism. A Critical Record*, Nueva York, Cambridge University Press, 2005.

SINCLAIR, Anne: *My Grandfather's Gallery. A Family Memoir of Art and War*, Londres, Macmillan, 2014.

SOBY, James Thrall: *After Picasso*, Hartford y Nueva York, Dodd, Mead & Co. y Edwin Valentine Mitchell, 1935.

STANISZEWSKI, Mary Ann: *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, 1998.

STONOR SAUNDERS, Frances: *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001.

SVENDSEN, Louise Averill: *The Guggenheim Museum: The Building, The Collection, General Information*, Nueva York, SRGM, ca. 1980.

SYLVESTER, David: *Interviews with American Artists*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001.

TÀPIES, Antoni: *Memoria personal*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1983.

TURNER, Frederick Jackson: *The Frontier in American History*, Nueva York, Henry Holt and Company, 1921.

UNGAR, Leonard (ed.): *T. S. Eliot, A Selected Critique*, Farrar and Rinehart, Nueva York, 1948.

VACCHE, Angela Dalle (ed.): *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2002.

VAIL, Karole (ed.): *The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, Nueva York, SRGM, 2009.
— *Peggy Guggenheim. A Celebration*, Nueva York, SRGM, 1998.

VOLLARD, Ambroise: *Memoria de un vendedor de cuadros*, Barcelona, Destino, 1983.

WALTHER, Ingo F. (ed.): *Pablo Picasso: 1881-1973*, Oldenburg, Taschen, 1991.

WECHSLER, Judith: *The Interpretation of Cézanne*, Ann Harbor, University of Michigan Research Press, 1981.

WILSON, Kristina: *The Modern Eye. Stieglitz, MoMA, y The Art of the Exhibition, 1925-1934*, New Haven, Yale University Press, 2009.

WOOLF, Virginia: *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, Londres, The Hogarth Essays, Hogarth Press, 1924.

WORMS de Romily, Nicole: *Catalogue de l'oeuvre de Georges Braque*, Maeght Editeur, París, 1959.

ZALMAN, Sandra: *Consuming Surrealism in American Culture: Dissident Modernism*, Burlington, Ashgate, 2015.

Tesis y tesinas inéditas

ALLEN, Antonia Laurence: «Exhibiting Ireland in the Sixties: Rosc», Vancouver, Tesina, Universidad de British Columbia, 1999.

<https://www.google.es/search?q=ALLEN%2C+Antonia+Laurence%3A+%C2%A>

[BExhibiting+Ireland+in+the+Sixties%3A+Rosc%C2%BB%2C+Vancouver%2C&eq=ALLEN%2C+Antonia+Laurence%3A+%C2%ABExhibiting+Ireland+in+th
e+Sixties%3A+Rosc%C2%BB%2C+Vancouver%2C&aqs=chrome..69i57.281j0j
4&sourceid=chrome&ie=UTF-8](http://www.roscoeartcenter.org/exhibitions/ireland-in-the-sixties)

BEAUCHAMP: Tony: *James Johnson Sweeney and the Museum of Fine Arts, Houston: 1961-67*, Tesina inédita, University of Texas at Austin, agosto 1983. AAA.

PERSINGER, Cynthia L.: *The Politics of Style: Meyer Schapiro and the Crisis of Meaning in Art History*, University of Pittsburg, octubre 2007, Tesis doctoral. <http://dscholarship.pitt.edu/10313/1/main-file-etd-12112007-110642.pdf>.

PRICE, Justine Dana: *Abstraction, Expression, Kitsch: American Painting in a Critical Context, 1936-1951*, Tesis doctoral, Austin, Universidad de Texas, 2007. <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/3391/pricej96824.pdf?...>

STAVITSKY, Gail: «The Development, Institutionalization, and Impact of the A. E. Gallatin Collection of Modern Art», Tesis doctoral, Institute of Fine Arts, New York University, Ann Arbor, Michigan University Microfilms International, 1990.

TUSELL GARCÍA, Genoveva: *La normalización artística. Vanguardia y abstracción en las exposiciones oficiales internacionales (1939-1965)*, Tesis doctoral inédita, Madrid, UNED, 2003.

VALLEJO ULECIA, Inés: *Esteban Vicente y José Guerrero: dos pintores españoles en Nueva York*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

Catálogos de exposiciones y colecciones

VV. AA.: *Four Spaniards: Dalí, Gris, Miró, Picasso*, Boston, Institute of Modern Art, 1946.

VV. AA.: *Irish Exhibitions of Living Arts*, Dublín, Cahill and Company Ltd, 1953.
VV. AA.: *Recent Graphic Work by Joan Miró*, Chicago, The Arts Club of Chicago, 1954.

VV. AA.: *Young Irish Artists*, Dublín, Irish Printers Ltd. y Roscs' 71, 1971.

VV. AA.: *Calder*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1997.

VV. AA.: *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of this Century*, Nueva York, SRGM, 2004.

VV. AA.: *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1959*, Madrid, Madrid y Barcelona, Museu d'Art Contemporani y MNCARS, 2007.

VV. AA.: *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*,

Madrid, MNCARS, 2000.

VV. AA.: *Frederick Kiesler*, La casa encendida, Madrid, 2013.

ANFAM, David: *Mark Rothko*, New Haven, Londres y Washington D. C., Yale University Press y National Gallery of Washington, 1998.

BARR, Jr., Alfred H.: *Painting in Paris from American Collections*, Nueva York, MoMA, 1930.

— *Cubism and Abstract Art*, Nueva York, MoMA, 1936.

— *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Nueva York, MoMA, 1936.

— *Art in Our Time: An Exhibition to Celebrate the Tenth Anniversary of the Museum of Modern Art and the Opening of its New Building, Held at the Time of the New York World's Fair*, Ayer Publishing, Nueva York, 1939.

BEE, Harriet Schoenholz y ELLIGOTT, Michelle (ed.): *Art in Our Time, A Chronicle of the Museum of Modern Art*, Nueva York, MoMA, 2002.

BROWN, James y HAMILTON, Henry: *Spiro and Mississippian Antiquities From the McDannald Collection*, Houston, MFAH, 1965.

BUTLER, Connie (et al): *Modern Women. Women Artists at the Museum of Modern Art*, Nueva York, MoMA, 2010.

CARMONA, Eugenio: «Fondo y figura del cubismo y sus entornos», en VV. AA.: *El cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica*, Madrid, Fundación Telefónica, 2004.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Canogar, Millares, Feito y Saura*, Barcelona, Galería Gaspar, 1959.

COHEN, Elaine Lustig: *Museum of Primitive Art, New York. Selected Works from the Collection: Sculpture in Wood/Works in Various Media*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1957.

COOPER, Douglas: *Essential Cubism, 1907-1920: Braque, Picasso and Their Friends*, Londres, Tate Gallery, 1983.

COVEN, Jeffrey y ASHTON, Dore: *Baudelaire's Voyages. The Poet and His Painters*, Nueva York, Bulfinch Press, Little Brown and Company, 1993.

DAIX, Pierre y ROSSELET, Joan: *Picasso The Cubist Years, 1907-1916: A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works*, Boston, Nueva York Graphic Society, 1979.

DANTO, Arthur Coleman: *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, Berkeley, University of California Press, 1986.

DAVIS, Stuart: *Abstract Painting in America*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1935.

D'HARNONCOURT, René: *Arts of The South Seas*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1946.

DREIER, Katherine y DUCHAMP, Marcel: *Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art, 1920*, New Haven, Yale University Art Gallery, Associates in Fine Arts, 1950.

DUPIN, Jacques: Joan Miró, París, *Pierre Loeb*, 1937.

EDDY, Arthur Jerome: *Cubists and Postimpressionism*, Chicago, A. C. McClurg & Co., 1914.

FITZGERALD, Michael (ed): *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1955.

— *La época de Picasso. Donaciones a los museos americanos*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2004.

— *Picasso and American Art*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 2006.

FOSTER, Hal: *Recodings, Art, Spectacle, and Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, 1985.

GIMÉNEZ, Carmen y ROWER, Alexander S. C.: *Calder: La gravedad y la gracia*, Madrid y Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao y MNCARS, 2003.

GREEN, Pauleen (ed.): *Building the Collection. National Gallery of Australia*, 2003.

GORDON, Irene (ed.): *Four Americans in Paris. The Collections of Gertrude Stein and Her Family*, Nueva York, MoMA, 1970.

HERBERT, Robert L.: *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1984

HITCHCOCK, H. R. y JOHNSON, Phillip: *Modern Architecture: International Exhibition*, Nueva York, MoMA, 1932.

HOPPS, Walter: *The Menil Collection. A Selection From the Paleolithic to the Modern Era*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc, Publishers, 1987.

JUSTE, Julio y ORTUÑO, Pancho: *José Guerrero*, Logroño, Sala Amós Salvador, 1996.

KRENS, Thomas y GIMÉNEZ, Carmen: *Obras Maestras de la Colección Guggenheim. De Picasso a Pollock*, MNCARS, Madrid, 1991.

LANE, John R. y LARSEN, Susan C.: *Abstract Painting and Sculpture in America, 1927-1944*, Nueva York y Pittsburgh, Abrams Publishers y Carnegie Institute Museum of Art, 1983.

LARREA, Juan: *Contemporary Spanish Paintings: An Exhibition for the Benefit of the Scholarship of the Department of Spanish*, Nueva York, Barnard College, Schaeffer Galleries, 1953.

MILLER, Margaret (ed.): *Paul Klee*, Nueva York, MoMA, 1946.

NEWMAN, Barnett: *Northwest Coast Indian Painting*, Betty Parsons Gallery, 1946.

O'HARA, Frank: *New Spanish Painting and Sculpture*, Nueva York, MoMA, 1960.

PHILLIPS, Lisa: *Frederick Kiesler*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1989.

REBAY, Hilla: *Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, Charleston, Carolina Art Association, Gibbes Memorial Art Gallery, 1936.

— *Fourth Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, Nueva York, Museum of Non-Objective Painting, 1939.

— *Art of Tomorrow, Fifth Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, Nueva York, Museum of Non-Objective Painting, 1939.

— *Third Enlarged Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, Charleston, Carolina Art Association, Gibbes Memorial Art Gallery, 1938.

— *Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, Filadelfia, Philadelphia Art Alliance, 1937.

ROSENBERG, Paul (ed): *Loan Exhibition: Collectors' Choice: Masterpieces of French Art from New York Private Collections for the Benefit of the Public Education Association*, Nueva York, Paul Rosenberg & Co., 1953.

RUBIN, William: *Three Generations of Twentieth-Century Art: The Sidney and Harriet Janis Collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, MoMA, 1972.

SOBY, James Thrall: *Salvador Dalí*, Nueva York, MoMA, 1941.

— *Joan Miró*, Nueva York, MoMA, 1959.

TURNER, Elizabeth Hutton: *In the American Grain. Arthur Dove, Marsden Hartley, John Marin, Georgia O'Keeffe, and Alfred Stieglitz. The Stieglitz Circle at the Phillips Collection*, Washington D. C., Counterpoint, 1995.

TURNER, Elizabeth Hutton y WICK, Oliver: *Calder Miró*, Washington D. C. y Londres, Philip Wilson Publishers, The Phillip Collection y Fondation Beyeler, 2004.

UNGAR, Philippe (ed.): *Soulages in America*, Nueva York, Dominique Lévy, 2014.

VALLEJO ULECIA, Inés: «Luchando en Nueva York: Pintores españoles en el ambiente artístico americano (1950-1960), *Abstracción. Del grupo Pórtico al Centro de Cálculo*, 1948-1968, Madrid y Guadalajara, Galería Guillermo de Osma y Museo Francisco Sobrino, 2016.

WALDMAN, Diane: *Arshile Gorky 1904-1948. A Retrospective*, Nueva York, SRGM y N. Abrams, 1981.

WATSON, Forbes: *John Quinn, 1870-1925: Collection of Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture*, Huntington, Nueva York, Pidgeon Hill Press, 1926.

WEBB Virginia-Lee y LA GAMM, Alisa: *Perfect Documents: Walker Evans and African Art, 1935*, Nueva York, Metropolitan Museum, 2000.

WILDER, Mitchell A. (ed): *Georgia O'Keeffe: An Exhibition of the Work of the Artist from 1915 to 1966*, Fort Worth, Amon Carter Museum of Western Art, 1966.

WILMOTH, Simon: *Fernand Léger: The Later Years*, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1987.

ZILCZER, Judith: *The Noble Buyer, John Quinn, Patron of the Avant-Garde*, Washington, D. C., Hirshhorn Museum, 1978.

Hemerografía

-Artículos sin firmar por orden alfabético-

«2 City Artists Win Hallmark World Awards», *New York Daily News*, Nueva York, 9/X/1960.

«12 Famous Museum Directors, as They Would Look if Their Favorite Portraitists Painted Them», *Vogue*, Nueva York, N. 128, julio 1956.

«21 Artists Assail Museum Interior», *The New York Times*, Nueva York, 12/XII/1956.

«7000 Years of Iranian Art», *Houston Chronicle*, Houston, 13/XII/1964.
«A. Calder», *Mirador*, Barcelona, febrero 1933.

«A Museum Director Resigns», *The New York Times*, Nueva York, 22/VII/1960.

«A Strong Touch of Gaelic», *Newsweek*, Nueva York, 12/II/1945.

«African Art in Photographs», *Houston Post*, Houston, 15/III/64.

«Arbiter of Modern Art: James Johnson Sweeney», *The New York Times*, Nueva York, 22/X/1959.

«Art Center Set up by the New School», *The New York Times*, Nueva York, 25/XII/1960.

«Art Critics' Exhibition Here Soon», *Herald Melburne*, Melburne, 26/IV/1963.

«Art Exhibition Opens in Mill City Nov. 2», *Glencoe Enterprise*, Mineápolis, 3/XI/1960.

«Art Exhibition Opens for Month», *Deephaven Argus*, Mineápolis, 4/XI/1960.

«Art in America Annual Award», *Art in America*, Nueva York, noviembre 1963.

«Art Judges», *Minneapolis Tribune*, Mineápolis, 8/X/1960.

«Art Museum Lecture Series Opens Nov.», *Boston Herald*, Boston, 27/X/1960.

«Art of Henry Moore Brought to America via Film Series», *Look*, Londres, 11/V/1948.

«Art, Poetry, Philosophy Discussions Listed», *Philadelphia News*, Filadelfia, 9/IV/1954.

«Art Show Aiding Barnard Fund to Open Tomorrow», *Herald Tribune*, Nueva York, 19/I/1953.

«Artists Uphold Sweeney», *The New York Times*, Nueva York, 3/XI/1946.

«Athlete and Aesthete», *The New Yorker*, Nueva York, 13/XII/1941.

«Banard to Exhibit Spanish Paintings», *New York Times*, 21/XII/1952.

«Banners», *Houston Post*, Houston, 3/I/1965.

«Barking at the Moon in Brummers», *New York Sun*, Nueva York, 7/XII/1929.

«Boiling Internally», *Time*, Vol. 62, N. 2, Nueva York, 10/VII/1950.

«Calder Display Opens in London», *The New York Times*, Nueva York, 5/VII/1962.

«Challenge», *Age*, Melbourne, 19/II/1964.

«Critici d'arte nella nostra città», *Giornale di Sicilia*, Palermo, 20/IX/1957.

«Concerning Mr. Sweeney», *The New York Times*, Nueva York, 10/X/1946.

«Conflicts of Art Topic of Lecture», *Birmingham News*, Birmingham, Alabama, 30/X/1960.

«Conservative Beast», *Time*, Nueva York, 29/XII/1961.

«Continuity in Art: Rosc' 67», *Lithurgical Arts*, Vol. 36, N. 1, Dublín, 30/V/1968.

«Director Is Poet, Shot-Put Champ», *Houston Chronicle*, Houston, 10/I/1961.

«Director Resigns Art Museum Post», *The New York Times*, Nueva York, 2/XI/1946.

«Disciplines in Art to Be Lecture Topic», *Birmingham Post-Herald*, Birmingham, Alabama, 5/XII/1960.

«Doctor of Art», *Newsweek*, Nueva York, 28/X/1963.

«El “Circ més petit del món” de l'escultor Alexandre Calder, a Barcelona», *La Publicitat*, Barcelona, 9/II/1933.

«Ex-Guggenheim Director Gets Texas Museum Post», *Garden City Newsday*, Nueva York, 11/I/1961.

«Forme d'arte e vita quotidiana al Congresso internazionale dei critici», *Giornale di Sicilia*, Palermo, 21/IX/1957.

«Greater Era for Art Museum Being Confidently Forecast», *Houston Chronicle*, Houston, 12/I/ 1961.

«Guggenheim Museum Head to Lecture Here», *Massachusetts Telegram*, Worcester, 17/XI/1960.

«Heavy Display in Houston», *The New York Times*, New York, 19/VI/1963.

«Honored for Artistic Achievement», *The New York Times*, New York, 22/VIII/1963.

«How to Create “Love of Art” in Children», *News Leader*, Richmond, Virginia, 30/III/1953.

«J. J. Sweeney Gets Post. Appointed to Head Department in Museum of Modern Art», *The New York Times*, New York, 30/I/1945.

«James J. Sweeney is Humanities Speaker», *Lawrence Journal World*, Lawrence, Kansas, 12/IV/1955.

«James Sweeney Art Museum Director», *Houston Press*, Houston, 10/I/1961.

«Japanese Art Talk», *Morning Sun*, Baltimore, 9/II/1967.

«Je cherche des jeunes peintres», *Arts Spectacles*, París, N. 422, 31/VII-6/VIII/1953.

«Joyce Society Meets», *New York Herald Tribune*, Nueva York, 17/VI/1954.

«Just What I Like», *Newsweek*, Nueva York, 23/I/1961.

«Lecture by James J. Sweeney Introduces Four Arts Exhibit», *Palm Beach Post*, Florida, 3/II/1954.

«Miró and Artigas Mural at the Guggenheim Museum», *New York Herald Tribune*, Nueva York, 29/III/ 1961.

«Modern “Redirections”», *The New York Times*, Nueva York, 26/VIII/1934.

«Modern Sculpture for Architecture», *The New York Times*, Nueva York, 12/XII/1947.

«Museum Changing Exhibition Policy», *The New York Times*, Nueva York, 5/VIII/1951.

«Museum Director Gives Talk on Appreciating Foreign Art», *Richmond Times Dispatch*, Richmond, Virginia, 29/III/1953.

«Museum Expert to Lecture Here», *Los Angeles Mirror*, Los Ángeles, 31/X/1960.

«Museum Head Raps Size of Art Museums. Say They Should Be no Bigger Than a Bistro», *Journal Corry*, Corry, Pennsylvania, 17/XI/1955.

«Museum Journeys to New Doorstep», *The Houston Chronicle*, Houston, 7/XII/1954.

«Museum Man James Sweeney», *The Houston Press*, Houston, 21/IV/1961.

«Museum Points Up Change in Policy», *The New York Times*, Nueva York, 11/V/1954.

«Mr. Sweeney Explains», *The New York Times*, Nueva York, 17/XI/1946.

«New Cézanne», *Time*, Nueva York, 29/III/1954.

«New Director Appointed by Guggenheim Museum», *The New York Times*, Nueva York, 15/X/1952.

«New Fine Arts Program», *Houston Press*, Houston, 11/I/1961.

«Nice While it Lasted. Another Shift in Administrative Policy Forces out Another Head at the Modern», *MKR's Art Outlook*, Nueva York, 25/XI/1946.

«Noted Art Critic to Speak at St. Xavier», *Chicago Beverly Review*, Chicago, 18/I/1962.

«Notes from Western Museums», *Parnassus*, Vol. 6, N. 5, Nueva York, octubre 1934.

«Open Lecture Series Today at St. Xavier», *Chicago Tribune*, Chicago, 6/X/1960.

«Paintings and Murals by Jose Guerrero», *The Arts Club of Chicago*, Chicago, 5/V-19/VI/1954.

«People in the Arts», *Arts*, Nueva York, febrero 1961.

«Plastic Redirections in Twentieth Century Painting by James Johnson Sweeney», *The New York Times*, Nueva York, 25/XI/1934.

«Recent Graphic Work by Joan Miró», *The Arts Club of Chicago*, Chicago, 5/V-19/VI/1954.

«Religion Creates Stimulus to African Art, Speaker Says», *News Leader*, Richmond, Virginia, 28/III/1953.

«Society», *The Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, Nueva York, 29/V/1927.

«Spanish Art», *Houston Post*, Houston, 3/VII/1960.

«Spanish Art Show to Aid Barnard Is Held Over», *The Herald Tribune*, Nueva York, 29/I/1953.

«Stakes Going Higher», *Dallas News*, Dallas, 29/I/1961.

«State Artists Win Awards», *Milwaukee Journal*, Milwaukee, Wisconsin, 13/XI/1960.

«Sweeney a Valued Find for Art Museum», *Houston Post*, Houston, 10/I/1961.

«Sweeney Calls Moderns Explorers in Sculpture. Exhibition Review», *Hartford Times*, Hartford, Connecticut, 28/X/1953.

«Sweeney Heads Music Group», *The New York Times*, Nueva York, 16/II/1955/

«Sweeney Named Lecturer», *The Harvard Crimson*, Cambridge, Massachusetts, 6/II/1961.

«Sweeney to Head Houston Museum», *The New York Times*, Nueva York, 10/I/1961.

«Sweeney Resigns Modern Art Post», *Art News*, Nueva York, noviembre 1946.

«Sweeney Seating his American Scene», *Art News*, Vol. 49, N. 3, Nueva York, mayo 1950.

«Sweeney's Way», *Time*, Nueva York, 14/VI/1963.

«The City; Police Recover Stolen Painting», *The New York Times*, Nueva York, 23/XI/1985.

«The Lost Scepter of Old King Tut», *The New York Post*, Nueva York, 13/III/1962.

«Turn of the Century», *Houston Chronicle*, Houston, 15/I/1967.

«Two Ways of Looking at Art in Houston», *Interiors*, Nueva York, noviembre 1963.

«Views American Art Bordering on New Era», *Brooklyn Eagle*, Brooklyn, Nueva York, 22/XII/1954.

«Who Was Who in America», *Wilmette*, Vol. 9, Marquis, IL, 1989.

«Women Plan to Top \$22. 3 Million Given Zionist Projects Last Year», *American Examiner*, Nueva York, 6/IX/1973.

«Yale Professor Will Address Catholic Renaissance Symposium», *Philadelphia Catholic Standard and Times*, Filadelfia, 12/III/1954.

ADLOW, Dorothy: «N. Y. Art Director Turns to Texas», *Boston Christian Science Monitor*, Boston, 13/I/1961.

— «Art of the 20th Century in New York. Post-Impressionists at Guggenheim», *Christian Science Monitor*, Boston, 13/VI/1953.

ALLCOTT, John: «Plastic Redirections», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 3, N. 18, Nueva York, septiembre 1936.

ANDREWS, Julia: «Modern Art: You Don't Need a Subject», *San Diego California Union-Tribune*, San Diego, 5/VI/ 1955.

ARP, Jean: «Notes from a Diary», *transition*, N. 21, París, 1932.

ASHTON, Dore: «Art: Spanish Paintings», *The New York Times*, Nueva York, 13/IV/1960.

— «Museum Prospect: Director Solomon R. Guggenheim Museum Discusses his Plans», *The New York Times*, Nueva York, 18/XI/1956.

— «Sweeney Revisited», *Studio International*, Nueva York, septiembre 1963.

ASKEW, Rual: «Houston Sets Bigger Sights», *Dallas News*, Dallas, 11/I/1961.

BANGS, Jeremy Dupertuis: «Painless Cliches», *The Daily Pennsylvanian*, Filadelfia, Vol. 84, N. 82, noviembre 1968.

BARKER, Virgil: «New Books on Art», *The American Magazine of Art*, Nueva York, Vol. 27, N. 11, noviembre 1934.

BARNES, Allan: «American Chosen for Top Job», *The Age*, Camberra, Australia, 3/III/1971.

BARR, Jr. Alfred H.: «Contemporary Art at Harvard», *Arts*, Nueva York, 15/IV/1929.

- «Dutch Letter», *Arts*, N. 13, Nueva York, enero 1928.
- «Kandinsky Discussed», *The Miscellany News*, Vassar College, Puoghkeepsie, NY, 14/XII/1923.
- «Letter to Editor», *Parnassus* 13, N. 1, Nueva York, enero 1941.
- «Modern Art Makes History, Too», *College Art Journal*, N. 1, Nueva York, noviembre 1941.
- «Modern and “Modern”», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Nueva York, mayo 1934.
- «The Future of the Museum as a Docent Institution», *The Museum News*, 1/I/1946.
- «The Necco Factory», *Arts*, 13/I/1928.
- «Wellesley Critic Sees Former Center of Seven Arts Barren and Dreary: Fogg Museum Excepted», *Harvard Crimson*, Cambridge, Massachusetts, 30/X/1926.

BARTELIK, Marek: «Unfolding the Archives of James Johnson Sweeney», *The Brooklyn Rail*, Brooklyn, Nueva York, 16/V/2014.

BASILIO GAZTAMBIDE, Miriam M.: «Reacomodando el tablero de la historia del arte: Algunos recursos para el estudio de las exposiciones de arte», *Revista Digital Universidad Trece de Febrero*, Buenos Aires, Vol. 2, N. 2, 2014.

BAUMAISTER, Willi: «Réponse a une enquête», *Cahiers d'Art*, París, 1931.

BENNETT, Ciarán: «Report from Ireland», *The Brooklyn Rail*, Brooklyn, Nueva York, 16/V/14.

BIRGE, Evie: «Responsibility of Artists Cited», *Indianapolis News*, Indianápolis, 7/IV/1965.

BLAKE, Peter: «The Guggenheim: Museum or Monument?», *Architectural Forum*, Boston, diciembre 1959.

BLUME, Peter: «After Superrealism», *New Republic*, Vol. 80, N. 1039, Nueva York, 31/X/1934.

BRENNAN, Marcia: «Illuminating the Void, Displaying the Vision: On the Romanesque Church, the Modern Museum, and Pierre Soulages' Abstract Art», *Anthropology and Aesthetics*, N. 52, otoño, Chicago, 2007.

BRETON, André: «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», *Minotaure*, N. 12-13, París, 12 /V/1939.

— «Phare de la Mariée», *Minotaure*, N. 6, París, 1935.

BROWN, Milton: «From an Evangelical Tent Show into a Modern Museum», *Art News*, Nueva York, octubre 1979.

BROWNING, Dominique: «Dominique in Full Bloom», *Town & Country*, febrero 1984.

— «What I Admire I Must Possess», *Texas Monthly*, Austin, abril 1983.

BUCHWALD, Art: «Europe Lighter Side», *The New York Herald Tribune*, Nueva York, 9/VII/1953.

BURROWS, Carlyle: Work of Spanish Painters at Museum of Modern Art, *Herald Tribune*, 20/VII/1960.

BYRNE, Barry: «Editorial in the Art Section», Vol. 76, N. 15, *America*, Nueva York, 11/I/1947.

— «From Cézanne to Surrealism», *Commonweal*, N. 21, Nueva York, 23 de noviembre de 1934

CANADAY, John: «Art: Spaniards Aplenty», *The New York Times*, Nueva York, 21/VI/1960.

— «Art: More from Spain. Modern Museum Show Follows Guggenheim's», *The New York Times*, Nueva York, 20/VII/1960.

— «Easy Does It. A Director's Resignation Questions Standards in Museum Education», *The New York Times*, Nueva York, 31/VII/1960.

CASS, Judith: «Calder to Give His Circus at Dinner Party», *The Chicago Tribune*, 10/I/1935.

CHASE, Richard: «Notes on the Study of Myth», *Partisan Review*, Nueva York, verano 1946.

CLARK, Stephen C: «Chairman of the Board, Foreword», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 13, N. 3, Nueva York, febrero 1964.

— «Foreword», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 13, N. 3, Nueva York, febrero 1946.

COATES, Robert: «Assorted Moderns», *The New Yorker*, N. 45, Nueva York, 23/XII/1944.

— «Inheritors of Chaos», *Time Magazine*, Nueva York, 2/XI/1946.

— «The Art Galleries: Situation Well in Hand», *The New Yorker*, Vol. 40, N. 19, Nueva York, 20/XI/1943.

CRUMBAKER, Marge: «How to Keep House in an Art Museum», *Houston Press*, Houston, 12/II/1962.

CULLER, George: «Interview: George Culler and James Johnson Sweeney», *Artforum*, Nueva York, junio 1962.

D. F., Ramón: *Ya*, Madrid, 30/I/1955.

DALÍ, Salvador: «Tàpies, Tàpies, classic, classic!», *Art News*, Vol. 61, N. 3, Nueva York, mayo 1962.

DANTO, Arthur C.: «Narrative and Style», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, N. 49, Baltimore, Maryland, verano 1991.

— «The Propheet in Profile», *New Republic*, Nueva York, 18/XI/1996.

DAVENPORT, Russell W.: «A Life Round Table on Modern Art», *Life*, Nueva York, 11/X/1948.

DAVIS, Margaret: «Sweeney, Citizen of the World», *Houston Press*, Houston, 21/IV/1961.

DEVREE, Howard: «About Art and Artists. Display of Work by Younger Americans' Brought Together by J. J. Sweeney», *The New York Times*, Nueva York, 12/V/1954.

DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo: «Las relaciones culturales entre España y Estados Unidos, de la Guerra Mundial a los Pactos de 1953», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, N. 25, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003.

DER NERSESSIAN, Sirapie: «The Direct Approach in the Study of Art History», *College Art Journal*, Vol. 1, N. 3, Londres, marzo 1942.

DEVREE, Howard: «A retrospective Flavor Marked Big Shows», *The New York Times*, Nueva York, 19/VI/1955.

DUPLAISE, Marie: «Museum Director Sweeney Sets out "To electrify the U. S"», *The Houston Press*, Houston, 10/III/1961.

DUTHUIT, Georges: «Ou allez vous Miro?», *Cahiers d'Arts*, Vol. 11, N. 8-10, París, 1932.

DYNES, Wayne: «The Work of Meyer Schapiro: Distinction and Distance», *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania Press, Vol. 42, N.1, Filadelfia, 1980.

EBERLE, Merab: «New York Museum Director Discusses Abstract Art Here», *Journal Herald*, Dayton, Ohio, 11/V/1955.

EGGENER, Keith: «An Amusing Lack of Logic: Surrealism and Popular Entertainment», *American Art*, N. 7, Vol. 4, Washington D. C., otoño 1993.

ELSNER, Jaś y LORENZ, Katharina: «On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts», *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, Vol. 38, N. 3, Chicago, primavera 2012.

EWING, Betty: «Fabulous Museum Opening Ends with a Splash», *Houston Chronicle*, Houston, 5/IV/1965.

F. J. M., Jr.: «African Negro Art. Edited by James Johnson Sweeney», *The Saturday Review*, Nueva York, 11/V/1935.

FAISON, Lane S.: «Art», *The Nation*, Nueva York, 2/I/1954.

FISH, Marget: «Calder: Creation in Motion», *Milwaukee Sentinel*, Milwaukee,

Wisconsin, 11/XII/1955.

FISHER, Carlyn: «Annual exhibit points up shortcomings», *The Atlanta Fine Arts Times*, Atlanta, 29/XI/1964.

FITZSIMMONS, James: «New York: A Glittering Constellation», *Art Digest*, Nueva York, N. 28, 1/XII/1953.

FRANKLIN, Corinne: «Best Painting Frequently Matter of Personal Taste», *The Nashville Banner*, Nashville, 15/IV/1967.

FREED, Eleanor: «New Works and Old art Museum», *The Houston Post*, Houston, 20/II/ 1966.

— «International», *The Houston Post*, Houston, 19/II/1967.

— «Museum's plans», *The Houston Post*, Houston, 16/VII/1967.

— «Museum Outlook», *The Houston Post*, Houston, 31/XII/1967.

— «That Collection and More», *The Houston Chronicle*, Houston, 13/II/1966.

FORBES, Edward Waldo: «The Campaign for a New Museum», *Harvard University Notes*, Fogg Art Museum, Vol. II, N. 1, Boston, abril 1925.

FRY, Roger: «Paul Cézanne by Ambrosie Vollard», *The Burlington Magazine*, Londres, 1915.

GAGNARD, Frank: «Dallas Visited by Director of Guggenheim Museum», *Dallas Texas News*, Dallas, 8/III/1954.

GALLATIN, Albert Eugene: «Modern Art for New York University», *Art News*, Nueva York, Vol. 26, 1927.

GASCH, Sebastiá: «El circ d'un escultor», *Mirador*, N. 191, Barcelona, 29/IX/1932.

GEESLIN, Campbell: «Houston Art», *The Guardian*, Londres, 5/X/1964.

— «A Motto for the Week», *The Houston Post*, Houston, 12/XII/1964.

— «All from the Masters», *The Houston Post*, Houston, 24/III/1963.

— «Artists and Exhibits», *The Houston Post*, Houston, 10/XI/1963.

— «Help from the Library», *The Houston Post*, Houston, 21/VII/1963.

— «How it Happens», *The Houston Post*, Houston, 31/X/1965.

— «Let's Start Again», *The Houston Post*, Houston, 2/VI/1963.

— «Museum Behavior», *The Houston Post*, Houston, 19/V/1963.

— «Museum Buys 12 Sculptures by Swiss Artist», *The Houston Post*, Houston, 25/II/1965.

GENAUER, Emily: «All-Starts Casts», *Parnassus*, Nueva York, Vol. 9, N. 5, 1937.

— «Anyone Here Seen Sweeney?», *New York Herald Tribune*, Nueva York, 25/IV/1954

— «FLLW's Drawings», *Architectural Forum*, Vol. 3, Boston, diciembre 1959.

- «Surrealist Paintings Hung Surrealistically», *New York World Telegram*, Nueva York, 24/X/1942.
- «Sweeney Resignation Explained», *New York World-Telegram*, Nueva York 9/XI/1946.
- «The Fur-Lined Museum», *Harper's Magazine*, Nueva York, julio 1944.
- «What's Going on Behind Scene», *New York World Telegram*, Nueva York, 22/III/1947.
- «Windfall from the Mailman Touches on Some Grave Problems», *New York World Telegram*, Nueva York, 2/XI/1946.

GETLEIN, Frank: «A Romp on the Kamp», *New Republic*, Vol. 141, N. 18, Nueva York, 2/XI/1959.

- GLUECK, Grace: «An Eye Towards Sao Paulo», *The New York Times*, Nueva York, 7/III/1965.
- «I'd Rather Put the Dogs in the Basement», *The New York Times*, Nueva York, 18/III/1973.
- «James Johnson Sweeney Dies», *The New York Times*, Nueva York, 15/IV/1986.
- «The de Menil Family: The Medici of Modern Art», *The New York Times*, Nueva York, 18/V/1986.
- «To Lend or Not to Lend», *The New York Times*, Nueva York, 24/I/1965.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: «Calder y su circo», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 1/II/1933.

GRAHAM, John: «Primitive Art and Picasso», *Magazine of Art*, Vol. 30, Nueva York, abril 1937.

- GREENBERG, Clement: «“American-Type” Painting», *Partisan Review*, Vol. 22, N. 2, Nueva York, primavera 1955.
- «Art», *The Nation*, Nueva York, 7/VI/1947.
- «Avant-Garde and Kitsch», *Partisan Review*, Vol. 1, N. 5, Nueva York, otoño 1939.
- «Cézanne and the Unity of Modern Art», *Partisan Review*, Nueva York, mayo/junio 1951.
- «Cézanne, Gateway to Contemporary Painting», *The American Mercury*, Nueva York, junio 1952.
- «Modern and Postmodern», *Arts*, Vol. 54, N. 6, Nueva York, febrero 1980.
- «Rosc'71», *Art International*, Vol. XVI, N. 2, Lugano, 20/II/1972.

- HARRIS, Ruth Green: «Canons of Living Art: The Individual's Choice», *The New York Times*, Nueva York, 14/III/1937.
- «Simposio: “Is the French Art Overrated?”», *Art Digest*, Vol. 28, N. 20, Nueva York, 15/IX/1953.
- «The Later Monet», *Art News Annual*, N. 26, Nueva York, 1957.

HENNESSEY, William J.: «Frank Lloyd Wright and The Guggenheim Museum: A New Perspective», *Arts*, Nueva York, abril 1978.

HERBERT, Lynn M.: «Seeing was Believing: Installations of Jermaine MacAgly and James Johnson Sweeney», *Cite 40: The Architecture and Design Review of Houston*, Houston, invierno 1997-1998.

HESS, Thomas B.: «In the Good Old Guggenheim», *The New York Magazine*, Nueva York, 21/VI/1976.

— «Seeing the Young New Yorkers», *Art News*, Nueva York, mayo de 1950.

HITCHCOCK, Henry-Russell: «Modern Architecture –a Memoir», *Journal of the Society of Architectural Historians*, N. 27, Chicago, diciembre 1968.

HOLLAND, Frank: «Momentum Gaining Speed with Big, Excellent Exhibit», *Chicago Times*, Chicago, 13/VI/1954.

— «Year's Big Exhibition Sure to Stir Controversy», *Chicago Times*, Chicago, 24/X/1954.

HOLMES, Ann: «And Now Rauschenberg», *Houston Chronicle*, Houston, 11/II/1962.

— «Any Friend of Rose...», *Houston Chronicle*, Houston, 15/II/1965.

— «Any Other Such Years Lying Around», *Houston Chronicle*, Houston, 5/XII/1965.

— «Art Lovers Here Have a Chance to Purchase Rare Little Jewel», *Houston Chronicle*, Houston, 28/III/1963.

— «Important American Show of Burri at Museum Here», *Houston Chronicle*, Houston, 13/X/1963.

— «Important Works Owned Here», *Houston Chronicle*, Houston, 1/VII/1962.

— «Museum Buys Mechanical Sculpture», *Houston Chronicle*, Houston, 5/II/1965.

— «Museum Cuts Activity; Limits Director's Job», *Houston Chronicle*, Houston, 6/VII/1967.

— «Museum to Get Noted Director», *Houston Chronicle*, Houston, 9 /I/1961.

— «Museum: Vivid, Controversial», *Houston Chronicle*, Houston, 11/VII/1965.

— «Now Sweeney's Slant on Houston», *Houston Chronicle*, Houston, 11/I/1961.

— «Seven centuries of Old Masters at Museum», *Houston Chronicle*, Houston, 11/I/1961.

— «Of Paintings Not Purloined», *Houston Chronicle*, Houston, 24/IX/1961.

— «Paul Klee, Edited by Karl Nierendorf, With an Introduction by James Johnson Sweeney», *The New York Times*, Nueva York, 10/V/1942.

— «Riddle of Olmecs in Major Exhibit», *Houston Chronicle*, Houston, 16/VI/1963.

— «Rose (sic) Selavy May Sneeze: Duchamp Show this Week», *Houston Chronicle*, Houston, 21/II/1965.

— «Soulages Retrospective: An Emergence of Style», *Houston Chronicle*, Houston, 24/IV/1966.

— «Sweeney Left His Ark in Houston, Especially With Avant-Garde Works», *Houston Chronicle*, Houston, 16/VI/1986.

— «Sweeney's Long List of Firsts», *Houston Chronicle*, Houston, 14/III/1965.

— «The Art World of Director James Sweeney», *Houston Chronicle*, Houston, 3/XII/1961.

— «The Paris of 1908-1914 Brilliant Bacchanale» (sic), *Houston Chronicle*, Houston, 24/X/1965.

- «What Happened to Houston Show?», *Houston Chronicle*, Houston, 24/III/1963.
- «Window Shopping at Museum», *Houston Chronicle*, Houston, 3/V/1964.

HONHOLT, Edith: «Duchamp at Museum», *Houston Post*, Houston, 24/II/1965.

HUNTER, Sam: «Museum under New Management», *Art Digest*, Nueva York, 1/I/1954.

HUXTABLE, Ada Louise: «That Museum: Wright or Wrong?», *The New York Times Magazine*, Nueva York, 25/X/1959.

JACHEC, Nancy: «Transatlantic Cultural Politics in the Late 1950s: the Leaders and Specialists Grant Program», *Art History*, Vol. 26, N. 4, Londres, septiembre 2003,

JEWELL, Edward Alden: «31 Women Artists Show Their Work», *The New York Times*, Nueva York, 6/I/1943.

- «A Modern Sculptor», *The New York Times*, Nueva York, 22/XII/1946.
- «Abstract Artists Open Show Today», *The New York Times*, Nueva York, 6/IV/1937.
- «Art: Briefer Mention», *The New York Times*, Nueva York, 14/XI/1943.
- «European and American. A Melange of Newly Opened Exhibitions Ushers in the Christmas Week», *The New York Times*, Nueva York, 17/XII/1939.
- «Gallery Premiere Assists Red Cross», *The New York Times*, Nueva York, 21/X/1942.
- «Hail and Farewell», *The New York Times*, Nueva York, 15/VI/1947.
- «Have We Have an American Art?» *Longman*, Nueva York, 1939.
- «“Modern” Art Again», *The New York Times*, Nueva York, 5/XI/1944.
- «New Books on the Arts», *The New York Times*, Nueva York, 26/VIII/1934.
- «Old World to Modern American», *The New York Times*, Nueva York, 7/V/1944.
- «The Realm of Art: Abstract Pennants Flying», *The New York Times*, Nueva York, 8/III/1936.

JOHNSON, Margaret Hess: «John Dewey’s Socially Instrumental Practice at the Barnes Foundation and the Role of “Transferred Values” in Aesthetic Experience», *The Journal of Aesthetic Education*, University of Illinois Press, Vol. 46, N. 2, Champaign, verano 2012.

- JOHNSTON, Marguerite: «Sweeney’s Choice a Sign of Houston’s Cultural Drive», *Houston Post*, Houston, 17/I/1961.
- «The de Menils», *Houston Post*, Houston, 9/I/1977.

JONES, Catherine: «Museum Director Asserts Artists Work Must Mesh», *Oregonian*, Portland, Oregon, 20/III/1954.

KALM, James: «Brooklyn Dispatches: I Wish They All Could Be California...», *Brooklyn Rail*, Brooklyn, Nueva York, 5/XI/2010.

KATES, Michael: «Core 21 Hosts Critic of Art, James Johnson Sweeney», *Hamilton Colgate Maroon News*, Nueva York, 9/I/1963.

KATZ, Leon: «It was Sweeney», *The New York Review of Books*, Nueva York, 3/VI/1977.

KAUFMANN, Edgar: «The Violent Art of Hanging Pictures», *Magazine of Art*, N. 39, Londres y Nueva York, 3/III/1946.

KEITH, Walling: «Things That Make Us Proud», *Birmingham News*, Birmingham, Alabama, 4/XII/1960.

KELLY, John C.: «ROSC 67», *Studies. An Irish Quarterly Review*, Vol. 56, N. 224, Dublín, invierno 1967.

KNOX, Sanka: «New Art Museum Dedicated Here», *The New York Times*, Nueva York, 22/X/1959.

— «Guggenheim Museum Director Resigns in Difference of “Ideals”», *The New York Times*, Nueva York, 21/VII/1960.

KRAMER, Hilton: «A Critic on the Side of History: Notes on Clement Greenberg», *Arts*, Nueva York, octubre 1962.

— «Sculpture: Eduardo Chillida in Houston», *The New York Times*, Nueva York, 15/X/1966.

LADER, Melvin P.: «David Porter’s “Personal Statement: A Painting Prophecy, 1950”», *Archives of American Art Journal*, Vol. 28, N. 1, Washington D. C., 1988.

L. C. A.: «Pintura americana de vanguardia», *La Gaceta Literaria*, Vol. 1, N. 7, Madrid, 1/IV/1927.

LANGSNER, Jules: «Celebrated Critics Gather at Art Assembly in Britain», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 31/VII/1955.

LARREA, Juan: «Miroir d’Espagne», *Cahiers d’Art*, N. 4-5, París, 1937.

LARSEN, Susan C.: «The American Abstract Artists: A Documented History, 1936-1941», *Archives of American Art Journal*, Vol. 14, N. 1, Washington D. C., 1974.

— «The “Park Avenue Cubist” Who Went Downtown», *Art News*, Vol. 77, N. 10, Nueva York, diciembre 1978.

LEE, Francis: «Interview with Miró», *Possibilities*, N. 1, Nueva York, invierno 1947-1948.

LÉGER, Fernand: «The New Realism», *Art Front*, Nueva York, diciembre 1935.

LEHNER, Adam: «The Man Who Makes The Moguls Look Good», *The New Yorker*, Nueva York, 23/IV/2001.

LeQUIRE, Louise: «Peabody Art Exhibit Offers Top American Paintings», *The Nashville Banner*, Nashville, Tennessee, 17/VI/1955.

LIPPARD, Lucy: «African Negro Art. Humble Treasures», *Houston Post*, Houston, 18/XI/1965.

— «Humble Treasures», *Houston Post*, Houston, 18/XI/1965.

— «New York Letter: Miró and Motherwell», *Art International*, Vol. 9, N. 9-10, Lugano, diciembre 1965.

LOCKE, Alain: «African Art», *The American Magazine of Art*, N. 28, Nueva York, mayo 1935.

LOUCHHEIM (Saarinen), Aline: «A Museum's Future», *The New York Times*, Nueva York, 5/VIII/1951.

— «A Museum Takes on a New Life», *The New York Times*, Nueva York, 1/III/1953.

— «Art in the Southwest: Collecting», *The New York Times*, Nueva York, 20/XII/1953.

— «Diverse Museums», *The New York Times*, Nueva York, 27/XII/1953.

— «Lively Gallery for Living Art», *The New York Times Magazine*, Nueva York, 30/V/1954.

— «Museum in Query», *The New York Times*, Nueva York, 22/IV/1951.

— «One Man Picks And Defends Biennial. James Johnson Sweeney Explains His Choices to Virginians Pictorial Metaphor», *The New York Times*, Nueva York, 30/IV/1950.

— «Spanish Paintings Seen in Exhibition», *The New York Times*, Nueva York, 20/I/1953.

— «The Government and Modern Art», *The New York Times*, Nueva York, 21/II/1954.

LOWELL, Abbott Lawrence: «The Fine Arts in a Laboratory», *The American Magazine of Art*, Vol. 15, N. 3, Nueva York, agosto 1924.

LUBAR, Robert: «Millares y la pintura vanguardista española en América», *La balsa de la Medusa*, N. 22, Madrid, 1992.

— «Miró, Dalí and Their American Critics in 1941», *IV Jornades d'Estudis Catalano-Americans*, Comissió Amèrica i Catalunya, Barcelona, 1992.

— «Unmasking Pablo's Gertrude: Queer Desire And the Subject of Portraiture», *The Art Bulletin*, Vol. 79, N. 1, Nueva York, marzo 1997.

LUNDEGAARD, Bob: «Pulling Your Leg?», *Minneapolis Tribune*, Mineápolis, Minesota, 2/II/1964.

LYSEN, Flora: «What to do with the "Most Modern" Artworks? Erwin Panofsky and the Art History of Contemporary Art», *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*, University of Pittsburg Press, Vol. 3, N. 1, Pittsburg, Pensilvania, enero 2014.

MACDONALD, Dwight: «Profiles. Action on West Fifty-Third Street II», *The New Yorker*, Nueva York, 19/XII/1953.

MACDONALD, Rose: «Gallery Show Features U-K Sculptures», *The Toronto Telegram*, Toronto, 14/I/1956.

MARRINAN, Michael: «Picasso as an “Ingres” Young Cubist», *The Burlington Magazine*, Vol. 119, N. 896, Londres, noviembre 1977.

McBRIDE, Henry: «Attractions in the Galleries», *The New York Sun*, Nueva York, 12/XI/1943.

— «New Gallery Ideas», *The New York Sun*, Nueva York, 23/X/1942.

MELLQUIST, Jerome: «Glimpses of Africa», *Amsterdam News*, Amsterdam, 17/VIII/1935.

McMAHON, A. Philip: *Parnassus*, Vol. 7, N. 3, Nueva York, marzo 1935.

MITCHELL, W. J. T.: «Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language», *Critical Inquiry*, N. 15, The University of Chicago Press, Chicago, invierno 1989.

MOCSANYI, Paul: «World of Art», *San Bernardino Sun*, San Bernardino, California, Vol. 60, N. 18, 7/VIII/1955.

MOORE-McCANN, Brenda: «The Poetry of Vision, The Roscs Exhibitions», *Irish Arts Review Yearbook*, Vol. 18, Dublín, 2002.

MORRIS, George L. K.: «Art Chronicle: The Museum of Modern Art (as surveyed from the Avant-Garde)», *Partisan Review*, Vol. 7, N. 3, Nueva York, mayo-junio 1940.

MORRIS, S. I.: «James Sweeney Art Museum’s Director», *Houston Press*, Houston, 10/I/1961.

MOTHERWELL, Robert: «Art», *The New Yorker*, Nueva York, Vol. 85, N. 27, 7/IX/2009.

— «Art Chronicle», *Partisan Review*, Nueva York, invierno 1944.

— «Calder’s Three Young Rats», *New Republic*, Vol. 111, N. 26, Nueva York, 25/XII/1944.

— «Conservative Beast», *Time*, Vol. 78, N. 26, Nueva York, 29/XII/1961.

— «Interim Home», *The New Yorker*, Vol. 33, N. 9, Nueva York, 20/IV/1957.

— «Man v. Building», *Time*, Vol. 76, N. 5, Nueva York, agosto 1960.

— «The Painter and the Audience», *Perspectives U. S. A.*, N. 9, Nueva York, otoño 1954.

— «The Talk of the Town», *The New Yorker*, Nueva York, Vol. 35, N. 36, 24/X/1959.

— «Whither Away», *Time*, Vol. 63, N. 22, Nueva York, 31/V/1954.

MOTHERWELL, Robert y ROSENBERG, Harold (ed.): *Possibilities. Problems of Contemporary Art*, N. 1, Nueva York, invierno 1947/48.

M. S. M.: «Interview with James Johnson Sweeney», *Arts-Spectacles*, N. 422,

París, julio-agosto 1953.

MUMFORD, Lewis: «The Art Galleries. Léger and the Machine», *The New Yorker*, Nueva York, 19/X/1935.

— «The Sky Line: What Wright Hath Wrought», *The New Yorker*, Nueva York, 5/XII/59.

NEWHALL, Beaumont: «A Reading List in Modern Art», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Nueva York, Vol. 3, N.6, mayo 1937.

NORMAN, Dorothy: «If it is Art, Tell it to Sweeney», *Post Daily Magazine*, Nueva York, 18/XI/1946.

PANERO, James: «Outsmarting Albert Barnes», *Philanthropy Magazine*, Washington D. C., verano 2011.

PANOWSKY, Erwin: «Review of Plastic Redirections in 20th Century Painting by James Johnson Sweeney», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 2, N. 2, Nueva York, noviembre 1934.

— «Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European», *Meaning in the Visual Arts*, Anchor, Nueva York, 1955.

PEALE, John Bishop: «The Arts», *Kenyon Review*, Vol. 3, Kenyon College, Gambler, Ohio, primavera 1941.

PÉREZ FERRERO, Miguel: «Hoy, Alejandro Calder ha presentado el circo más pequeño del mundo en la Sociedad de cursos y conferencias», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 1/II/1933.

PÉREZ SEGURA, Javier: «Apostando por Joan Miró. El protagonismo de la revista Parnassus entre 1932 y 1941», *Archivo Español de Arte*, Madrid, julio-septiembre 2016.

— «“La piel de un gran elefante gris.” El triunfo de Tàpies en la Internacional de Pittsburgh de 1958», *e-artDocuments*, N. 6, 2013.

PERMANYER, Lluís: «Revelaciones de Joan Miró sobre su obra», *Gaceta Ilustrada*, Madrid y Barcelona, 23/IV/1978.

PHELAN, Charlotte: «New Art Pavilion Praised», *Houston Post*, Houston, 17/I/1974.

PHILLIPS, Duncan: «A Collection Still in the Making», *Formes*, Montreal, noviembre 1930.

PLATT, Susan Noyes: «Modernism, Formalism, and Politics: The “Cubism and Abstract Art” Exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art», *Art Journal*, Oxford, Vol. 47, N. 4 invierno 1988.

POSADA, Kubissa, Teresa: «Pintores españoles en el “Premio Carnegie”, 1896-1970», *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008.

PYLE, Hilary: «ROSC», *Studio International*, Vol. 174, N. 895, Nueva York, diciembre 1967.

QUINN, John: «An American Opinion», *The Irish Home-rule Convention*, The Macmillan Company, Londres, 1917.

RÁFOLS, José Francisco: «Miró antes de “La Masía”», *Anales del Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1948.

RATTON, Charles: «African Negro Art», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 2, N. 6-7, Nueva York, marzo-abril 1935.

READ, Herbert: «Joan Miró», *Cahiers d'art*, N. 1-4, París, 1934.

REED, Peter; KAIZEN William y SMITH, Kathryn (ed.): «The Show to End All Shows: Frank Lloyd Wright and the Museum of Modern Art, 1940», *Studies in Modern Art* 8, MoMA, Nueva York, 2004.

REIF, Rita: «Neolithic Carving sold for a Record at Auction», *The New York Times*, Nueva York, 25/XI/1986.

— «Auctions», *The New York Times*, Nueva York, 21/XI/1986.

RICH, Daniel Catton: «Review of Plastic Redirections in 20th Century Painting by James Johnson Sweeney», *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 25/VIII/1934.

RICHMAN, Robert: «Words and Stones», *New Republic*, Vol. 128, N. 8, Nueva York, 23/II/1953.

ROCKEFELLER, Nelson: «Concerning Mr. Sweeney», *The New York Times*, Nueva York, 10/XI/1946.

ROGERS, W. G.: «Museum Director Wants to Avoid Safe Exhibits», *Atlantic City Press Atlantic City*, Nueva Jersey, 27/XI/1957.

— «Museum Owner Avoid Large Shows and “Safe” Exhibits», *New York Herald*, Nueva York, 3/XII/1955.

ROSENBLUM, Robert: «The Abstract Sublime», *Art News*, Vol. 59, Nueva York, febrero 1961.

— «The ‘Demoiselles d’Avignon’ Revisited», *Art News*, Vol. 72, N. 4, Nueva York, 1973.

ROSENBERG, Harold: «The Art World-The Mythic Art», *The New Yorker*, Nueva York, Vol. 43, 6/V/1967.

— «Parable for American Painters», *Art News*, Vol. 52, N. 9, Nueva York, enero 1954.

— «The American Action Painters», *Art News*, Vol. 51, N. 8, Nueva York,

diciembre 1952.

— «The Fall of Paris», *Partisan Review*, N. 6, Nueva York, diciembre 1940.

ROTTERSMAN, Larry: «Hallmark Art Show, Johnson in Museum», *Santa Barbara News Press*, Santa Bárbara, California, 14/VII/1963.

RUSSELL, John: «Rosc go Bragh», *Art News*, N. 66, Vol. 9, Nueva York, 22/I/1968.

RUBIN, Willian: «Letter from New York», *Art International*, Vol. 11, N. 9/10, Lugano, 1959.

RYAN, Raymund: «James Johnson Sweeney in the Architecture of Modernism», *Architecture Irland*, N. 276, Dublín, mayo-junio 2009.

SAFRAN, Don: «Carousel», *Dallas Times Herald*, Dallas, Texas, 16/V/1962.

SAARINEN, Aline B. (Louchheim): «Americans of Today in Chicago», *The New York Times*, Nueva York, 31/X/1954.

— «The One-Man Jury for a Show», *The New York Times*, Nueva York, 7/III/1954.

SARGENT, Winthrop: «New Art Museum will be New York's Strangest Building», *Life Magazine*, Nueva York, 12/VIII/1946.

SAWYER, Kenneth B.: «A Coup by James Johnson Sweeney», *Baltimore Sun*, Baltimore, Maryland, 8/I/1956.

SCHAPIRO, Meyer: «Rev of *Babel's Tower. The Dilemma of the Modern Museum by Francis H. Taylor*», *The Art Bulletin*, Nueva York, Vol. 4, N. 27, 1945.

SCOLARI, Margaret y ABBOTT, Jere: «Foreword», *October*, Vol. 7, invierno, Cambridge, 1978.

SELDIS, Henry: «Letter from Houston», *Art International*, Lugano, diciembre 1966.

SHOPEN, Kenneth: «Abstract is on the Way Up», *Daily News*, Chicago, 15/X/1954.

SMITH, Roberta: «The Shock of the New, 50 Years on», *The New York Times*, Nueva York, 10/VII/2009.

SHAW, A. H.: «The Medici of Merion», *The New Yorker*, Nueva York, 22/IX/1928.

SNELL, David: «Rothko Chapel - The Painter's Final Testament», *Smithsonian*, Vol. 2, N. 5, Washington D. C., agosto 1971.

SOBY, James Thrall: «Resurrection of a Museum», *Saturday Review*, Nueva York, 4/IV/1953.

— «The Fine Arts. Alberto Giacometti», *Saturday Review*, Nueva York, 6/VIII/1955.

SOUNEY, William: «“Too Much To Do” Is Formula for Success», *Houston Post*, Houston, 9/I/1961.

STAVITSKY, Gail: «A. E. Gallatin Collection: An Early Adventure in Modern Art», *Bulletin of Philadelphia Museum of Art*, N. 89, Filadelfia, 1994.

— «A. E. Gallatin's Gallery and Museum of Living Art (1927-1943)», *American Art*, Vol. 7, N. 2, Washington D. C., primavera 1993.

STIEGLITZ, Alfred: «Some Remarkable Work by Very Young Artists», *The Evening Sun*, Nueva York, 27/IV/1912.

SURREY, Philip: «Two Spanish Surrealists Make Good Reading», *The Standard*, Montreal, 3/X/1942.

SUTTON, Denys: «James Johnson Sweeney. Obituary», *The Burlington Magazine*, Vol. 128, N. 1004, Londres, noviembre 1986.

THOMAS, Daniel: «This Week in Art», *Sydney Sunday Telegraph*, Sydney, 3/II/1964.

TUSELL GARCÍA, Genoveva: «La internacionalización del arte abstracto español: el intercambio de exposiciones con los Estados Unidos (1950-1964)», *Espacio, Tiempo y Forma*, UNED, Madrid, 2003.

— «La internacionalización del arte abstracto español. Exposiciones oficiales en el exterior (1955-1964)», *XI Jornadas de Arte, El Arte español fuera de España*, CSIC, Madrid, 2003.

YOUNG, Mahonri Sharp: «Obituary. James Johnson Sweeney», *Apollo*, Londres, septiembre 1986.

— «Veterans of American Art», *Apollo*, Londres, 11/III/1981.

WALKER, Dorothy: «Rosc' 71», *Art in America*, Vol. 59, N. 6, Nueva York, 1971.

WERNER, Alfred: «Marc Chagall: Two Viewpoints on His Life and Works», *The New York Times*, Nueva York, 22/XII/1946.

WRIGHT, Frank Lloyd: «The Guggenheim Museum», *American Architect and Building News*, N. 218, Nueva York, 27/VII/1960.

WURTZBAUGH, Jewel: «Transition, by Eugene Jolas», *Books Abroad*, Board of Regents of the University of Oklahoma, Vol. 13, N. 1, Norman, Oklahoma, invierno 1939.

ZERVOS, Christian: «Conversation avec Picasso», *Cahiers d'art*, Vol. 10, París, 1935.

ZILCZER, Judith: «John Quinn and Modern Art Collectors in America, 1913-1924», *The American Art Journal*, V. 14, N. 1, Washington D. C., invierno 1982.

Catálogos de subastas

— *Five Sculptors: Bank of the Southwest*, First City National Bank, Great Southern Life Insurance Company, Southern National Bank, Capital National Bank, 3-28/X/1966.

— *Property from the Estate of the Late James Johnson Sweeney*, New York Sotheby's, Nueva York, 1986.

— *Important Tribal Art*, New York Sotheby's, Nueva York, 1986.

— *Fine American Indian Art*, Nueva York, Sotheby's Parke Bernet, 1986.

— *Sotheby's Contemporary Art, Part I*, Nueva York, 11/XI/1986.

— *Sotheby's Contemporary Art, Part II*, Nueva York, 11/XI/1986.

— *Sotheby's Contemporary Art*, Nueva York, 20/II/1987.

— *Sotheby's Impressionist and Modern Paintings, Drawings, and Sculpture*, Nueva York, 11/II/1987.

— *Sotheby's Latin American Art*, Nueva York, 25-26/XI/1986.

— *Sotheby's European Works of Art*, Nueva York, 25/XI/1986.

— *Sotheby's Impressionist and Modern Paintings, and Sculptures, Part I*, Nueva York, 19/XI/1986.

— *Sotheby's Arcade Auctions, Modern and Contemporary Paintings, Drawings and Sculptures*, Nueva York, 10/IV/1987.

— *Impressionist and Modern Works on Paper*, Christie, Manson & Woods International Inc., Nueva York, 10/V/2007.

— *Open House: Post-War and Contemporary Art*, Christie's Nueva York, 10/VII/2007.

— *The House Sale*, Christie, Manson & Woods International Inc., 10-12/VII/ 2007.

— *The House Sale*, Christie, Manson & Woods International Inc., 5-6/IX/2007.

— *First open: Post-War and Contemporary Art*, Christie, Manson & Woods International Inc., 10/IX/2007.

— *Impressionist and Modern Art*, Christie, Manson & Woods International Inc, 12/IX/2007.

— *Arte español*, Christie's Madrid, 3/X/2007.

— *Prints and Multiples*, Christie's, Manson & Woods International Inc., 30-31/X/2007.

— *Impressionist and Modern, Evening Sale: Including Property from the Collection of Max Palevsky*, Christie, Manson & Woods International Inc. Nueva York, Christie's, 3/XI/2010.

Páginas web citadas (por orden de aparición en el texto):

<http://blogs.guggenheim.org/checklist/james-johnson-sweeneys-little-burri-gallery/#fnref-47480-1>

<https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/712672>

Openlibrary.org

<http://thecharnelhouse.org/2015/02/02/the-life-and-works-of-the-marxist-art-historian-meyer-schapiro/>

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript_warburg.pdf.

https://en.wikipedia.org/wiki/Harlem_riot_of_1935.

<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-alexander-calder-12226>.

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/990/releases/MOMA_1945_0024_1945-06-15_45615-20a.pdf?2010

http://www.moma.org/learn/resources/press_archives

http://www.moma.org/learn/resources/press_archives.

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1197/releases/MOMA_1946-1948_0071_1947-03-07_47307-10.pdf?2010

http://media.guggenheim.org/content/New_York/press_room/photo_service/Sweeney/sweeneyrelease_final.pdf

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-thomas-m-messer-11803>

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-arthur-cort-holden-13003>.

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-h-harvard-arnason-1276>

<https://archive.org/stream/jacquesvillonray00solo#page/n5/mode/2up>.

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-hilla-rebay-11723>.

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-arthur-cort-holden-13003>.

<http://www.films.com/id/19277>